Мир Велимира Хлебникова



СТАТЬИ ИССЛЕДОВАНИЯ 1911–1998

ФУТУРИСТЫ

„Гилея“

Викторъ Хлѣбниковъ, Влад. Маяковскій,
Д. Н. В. Бурлюки, А. Крученыхъ, Б. Лившицъ.

Велеміръ Владиміровичъ
ХЛѢБНИКОВЪ

ТВОРЕНІЯ
ТОМЪ I
1906—1908 г.

СТАТЬИ о творчествѣ Хлѣбникова, Каменскаго и Бурлюка. Рисунки В. и Д. Бурлюковъ.

МОСКВА 1914 г.

ОТРЫВОК ИЗ ДОСОК СУДЬБЫ

ВЕЛЕМИР ХЛЕБНИКОВ



Мир Велимира Хлебникова

СТАТЬИ ИССЛЕДОВАНИЯ 1911—1998

МИР ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

СТАТЬИ ИССЛЕДОВАНИЯ 1911—1998

Составители:

Вячеслав Всеволодович Иванов, Зиновий Самойлович Паперный,

Александр Ефимович Парнис



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

МОСКВА 2000

ББК 85.101
М 63

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 98-04-16069

Под общей редакцией *А. Е. Парниса*

М 63 Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). — М.: Языки русской культуры, 2000. – 880 с.: ил. – (Язык. Семиотика. Культура).

ISBN 5-88766-040-6

Творчество Велимира Хлебникова осмысляется в статьях современников поэта – В. Маяковского, Н. Асеева, А. Крученых, Ю. Тынянова, Р. Якобсона, Г. Винокура и других, а также в исследованиях отечественных и зарубежных ученых – Л. Гинзбург, Вяч. Вс. Иванова, М. Гаспарова, Д. Сарабьянова, Ю. Молока, Е. Эткинда, Х. Барана, Л. Силард, А. Дравича и других.

ББК 85.101

Переплет и титульный лист художника Александра Юликова

Макет художника Клары Высоцкой

На обложке использован рисунок П. Н. Филонова к стихотворению В. Хлебникова «Ночь в Галиции». 1913.

На титульном листе использован рисунок И. Пуни «Хлебников читает стихи Ксане Богуславской». 1914. (Собр. Г. Бернингера. Цюрих.)

На 1-м шмуцтитуле: М. Ларионов. Портрет Н. Гумилева. 1917. Рисунок.
Н. Кульбин. Портрет А. Крученых. 1913. Литография.

На 2-м шмуцтитуле: Н. Гончарова. Лес. 1913. Литография.
М. Ларионов. Портрет японской актрисы Тонако. 1913. Литография.

На форзацах: Обложка книги «Творения». М., 1914.
Обложка книги «Отрывок из "Досок судьбы"». М., 1922. Художник А. Борисов.
Обложка литографской книги «Ладомир». Харьков, 1920. Художник В. Ермилов.
Обложка книги «Зангези». М., 1922. Художник П. Митурич.

До 1991 г. работа над сборником велась в издательстве «Советский писатель». С 1994 по 1997 г. работы велись в издательстве «Радикс» на средства Международного фонда «Культурная инициатива» (договор № НК-61(87)).



Оглавление

Художественное поле Хлебникова

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Наука о Хлебникове существует восемьдесят лет — первая работа о нем, монографическое исследование, была написана выдающимся филологом Р. О. Якобсоном еще при жизни поэта, в 1919 году. Сейчас хлебниковедение — отдельное направление в филологической науке.

Вскоре после смерти Хлебникова его герметическая поэзия и легендарная судьба стали привлекать внимание поэтов, критиков, ученых и читателей. В начале 20-х годов появились первые аналитические статьи о Хлебникове и первые воспоминания о нем. В 1923 г. лефовцы задумали выпустить полное собрание сочинений Хлебникова и сборник мемуаров о поэте, но эти замыслы не были реализованы. В 1928—1933 гг. вышло его «Собрание произведений» в 5 томах под редакцией Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова. Значительным литературным событием был выход в 1940 году книги «Неизданные произведения» Хлебникова, подготовленной Н. И. Харджиевым и Т. С. Грицем. Но только в 1962 г. вышла первая фундаментальная монография о поэте, основанная на изучении его поэм,— «The Longer Poems of Velimir Khlebnikov» (Berkeley — Los Angeles), написанная известным американским русистом В. Ф. Марковым. В последние тридцать восемь лет во многих странах были изданы произведения Хлебникова на различных языках, появились многочисленные исследования о его творчестве и новые монографии о нем. В 1985 г. прошел 100-летний юбилей поэта и вышел в свет приуроченный к юбилею солидный том его избранных сочинений (Творения. М., 1986), представляющий собой еще один значительный шаг в научном изучении наследия Хлебникова.

В эту книгу включены лучшие статьи о поэте, давно вошедшие в научный обиход, ряд неизданных и малоизвестных работ из архивов и труднодоступных журналов и газет, а также исследования, специально написанные для настоящего издания. Этот фактически первый коллективный

труд отечественных и зарубежных исследователей, представляющий поэта в различных ипостасях, является антологией хлебниковедения — с 1911 по 1998 год.

Идея книги возникла более двадцати пяти лет назад, когда Хлебников еще не был включен в «каноны» официального отечественного литературоведения. На первом этапе в работе над ней принимал участие также и В. А. Катанян. В связи с прошедшим юбилеем поэта к изучению его творчества обращается все большее число исследователей. Среди авторов настоящего издания — филологи, искусствоведы, культурологи, поэты, художники, физики и математики. Ведь и сам Хлебников был человеком «пестрых» знаний...

Книга состоит из двух разделов. В первом собраны и представлены в хронологической последовательности классические работы современников о поэте. Это статьи его друзей и знакомых — Маяковского, Асеева, Крученых, Городецкого, К. Малевича, а также аналитические работы Р. Якобсона, Ю. Тынянова, Г. Винокура, О. Брика, Н. Пунина и других. В раздел вошли также контаминированные материалы — фрагменты из обзорных статей о поэзии Н. Гумилева (1911, 1914) и О. Мандельштама (1922, 1923). Акмеисты, кроме С. Городецкого, не посвящали Хлебникову отдельных статей, но они были одними из первых, кроме его соратников, кто дал высокую оценку его творчеству еще при жизни поэта или сразу после его смерти. Здесь же публикуются, в виде исключения, воспоминания Якобсона и Крученых, содержащие ценные дополнительные характеристики творчества поэта. Сюда включена и неизданная ранее статья Т. С. Грица, одного из первых исследователей Хлебникова, хотя он, строго говоря, не был современником поэта, но начинал свой литературный путь в «Новом Лефе», в кругу его друзей и единомышленников.

Во втором разделе — статьи виднейших современных ученых и знатоков творчества Хлебникова, таких как Л. Я. Гинзбург, М. Л. Гаспаров, Д. В. Сарабьянов, М. В. Панов, В. С. Баевский, Е. Г. Эткинд и другие. Эти исследования охватывают широкий диапазон тем и проблем, связанных с наследием Хлебникова, его многообразной деятельностью и выходом в другие области знаний. В основу структуры этого раздела положен тематический принцип. Следует выделить прежде всего работы крупнейшего ученого Л. Я. Гинзбург и замечательного поэта Д. С. Самойлова. Статья Лидии Гинзбург о Хлебникове, а также о Н. Олейникове и обэриутах (Хармс, Введенский, Заболоцкий), для которых Хлебников был главным учителем и которые считали себя его прямыми наследниками, продолжает традицию опоязовского литературоведения, открывшего главу будетлян. Давид Самойлов в мемуарном очерке рассказал о роли Хлебникова для поэтов своего поколения.

Читатель фактически впервые познакомится с работами о поэте Т. Грица, Н. Пунина, К. Малевича, Д. Святополка-Мирского и малоизвестной прижизненной статьей Н. Асеева. В книге представлены также статьи зарубежных исследователей — Е. Г. Эткинда (Франция), Х. Барана (США), А. Дравича (Польша), Л. Силард (Венгрия).

Участники этого издания предприняли попытку раскрыть связи поэта Хлебникова с различными видами искусства и науки. В наши дни стало очевидным, что деятельность Хлебникова — поэта, филолога, математика, художника, философа — имеет исключительное значение для современной культуры и науки.

Следует отметить специальный характер некоторых статей, например, работу астрофизика Б. М. Владимирского, где математические расчеты человеческой истории, сформулированные Хлебниковым, объясняются вспышками сверхновых звезд в космосе.

Интересно, что многое в поэте становится понятным лишь сейчас. Выявляется его родство с европейским авангардом и постмодернизмом. Экспериментальная практика современных писателей и поэтов, созвучных Хлебникову, постоянно провоцирует новые рискованные ассоциации и гипотезы, связанные с его традицией.

«Хлебников был новым зрением»,— писал о нем Ю. Н. Тынянов. Глава русских футуристов-будетлян, один из вождей русского и мирового авангарда, великий бунтарь, и одновременно продолжатель традиций, кровно связанный с европейским и «азийским» (по слову поэта) искусством,— живое явление не только русской, но и всей мировой художественной культуры.

Надеемся, что эта книга послужит основой для научной биографии Хлебникова, необходимость в которой давно назрела.



СоВРЕмеННики о ПоЭТе



Н. С. Гумилев

ИЗ «ПИСЕМ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ»

Кульминационной точкой дерзания в этом году, конечно, является сборник «Садок Судей», напечатанный на оборотной стороне обойной бумаги, без буквы «ѣ», без твердых знаков и еще с какими-то фокусами. Из пяти поэтов, давших туда свои стихи, подлинно дерзают только два: Василий Каменский и В. Хлебников; остальные просто беспомощны. ⟨...⟩

В. Хлебников — визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли — своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий. В этом отношении его можно сравнить с Алексеем Ремизовым, писавшим свои сны. Но Ремизов — теоретик, он упрощает контуры, обводит линии толстой, черной каймой, чтобы подчеркнуть значительность «сонной» логики; В. Хлебников сохраняет все нюансы, отчего его стихи, проигрывая в литературности, выигрывают в глубине. Отсюда иногда совершенно непонятные неологизмы, рифмы, будто бы притянутые за волосы, обороты речи, оскорбляющие самый снисходительный вкус. Но ведь чего не приснится, а во сне все значительно и самоценно.

1911

Виктор Хлебников еще не выпускал своих стихов отдельной книгой. Но он много сотрудничал в изданиях «Гилеи», «Студии Импрессионистов» и т. п., так что о нем уже можно говорить как о поэте вполне определившемся. Его творчество распадается на три части: теоретические исследования в области стиля и иллюстрация к ним, поэтическое творчество и шуточные стихи. К сожалению, границы между ними проведены крайне небрежно, и часто прекрасное стихотворение портится примесью неожиданной и неловкой шутки или еще далеко не продуманными словообразованиями.

Очень чувствуя корни слов, Виктор Хлебников намеренно пренебрегает флексиями, иногда отбрасывая их совсем, иногда изменяя до неузнаваемости. Он верит, что каждая гласная заключает в себе не только действие, но и его направление: таким образом, бык — тот, кто ударяет, бок — то, во что ударяют; бобр — то, за чем охотятся, бабр (тигр) — тот, кто охотится, и т. д.

Взяв корень слова и приставляя к нему произвольные флексии, он создает новые слова: так, от корня «сме» он производит «смехачи», «смеево», «смеюнчики», «смеянствовать» и т. д. Он мечтает о простейшем языке из одних предлогов, которые указывают направление движения. Такие его стихотворения, как «Смехачи», «Перевертень», «Черный Любирь», являются в значительной мере словарем такого возможного языка.

Как поэт, Виктор Хлебников заклинательно любит природу. Он никогда не доволен тем, что есть. Его олень превращается в плотоядного зверя, он видит, как на «вернисаже» оживают мертвые птицы на шляпах дам, как с людей спадают одежды и превращаются — шерстяные в овец, льняные в голубые цветочки льна.

Он любит и умеет говорить о давнопрошедших временах, пользоваться их образами. Например, его первобытный человек рассказывает:

...Что было со мной
Недавней порой?
Зверь, с ревом гаркая,
(Страшный прыжок,
Дыханье жаркое),
Лицо ожег.
Гибель какая!
Дыханье дикое,
Глазами сверкая,
Морда великая...
Но нож мой спас,
Не то я погиб.
На этот раз
Был след ушиб.

И в ритмах, и в путанице синтаксиса так и видишь испуганного дикаря, слышишь его взволнованные речи...

Несколько наивный шовинизм дал много ценного поэзии Хлебникова. Он ощущает Россию как азиатскую страну (хотя и не приглашает ее учиться мудрости у татар), утверждает ее самобытность и борется с евро-

пейскими веяниями. Многие его строки кажутся обрывками какого-то большого, никогда не написанного эпоса:

> Мы водяному деду стаей,
> Шутя, почешем с смехом пятки.
> Его семья проста —
> Была у нас на святки.

Слабее всего его шутки, которые производят впечатление не смеха, а конвульсий. А шутит он часто и всегда некстати. Когда любовник Юноны называет ее «тетенька милая», когда кто-то говорит: «от восторга выпала моя челюсть», грустно за поэта.

В общем В. Хлебников нашел свой путь, и, идя по нему, он может сделаться поэтом значительным. Тем печальнее видеть, какую шумиху подняли вокруг его творчества, как заимствуют у него не его достижения, а его срывы, которых, увы, слишком много. Ему самому еще надо много учиться, хотя бы только у самого себя, и те, кто раздувает его неокрепшее дарование, рискуют, что оно в конце концов лопнет.

1914

Печатается по: Аполлон, 1911, №5, с. 77; Аполлон, 1914, №1—2, с. 124—126.

Р. О. Якобсон

НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ
Набросок первый: Подступы к Хлебникову

I

Лингвистика давно не довольствуется изучением мертвых языков, изжитых языковых эпох. Минувшие языковые системы нами интерпретируются с трудом; мы не переживаем вполне, а лищь частично, приблизительно, притом сильно переосмысливая, воспринимаем их элементы. Документы, из которых мы черпаем все наши сведения о языке прошлого, всегда неточны.

В силу этого все с большей настоятельностью выдвигается изучение современных говоров. Диалектология становится главным импульсом раскрытия основных лингвистических законов, и лишь изучение процессов живой речи позволяет проникнуть в тайны окаменелой структуры языка былых периодов. Только по отношению к языку современному безусловно применим прием временно́го разреза, так называемый синхронический метод, дающий возможность отделить живые процессы от окаменелых форм, продуктивные системы от „лингвистической пыли“ (термин Ф. де Соссюра), дающий возможность усмотреть не только выкристаллизовавшиеся лингвистические законы, но и намечающиеся тенденции.

Трактуя о языковых явлениях прошлого, трудно избегнуть схематизации и некоторого рода механизации. Сегодняшний уличный разговор понятней языка Стоглава не только обывателю, но и филологу. Точно так же стихи Пушкина, *как поэтический факт*, сейчас непонятней, невразумительней Маяковского или Хлебникова.

Каждый факт поэтического языка современности воспринимается нами в неизбежном сопоставлении с тремя моментами — наличной поэтической традицией, практическим языком настоящего и предстоящей данному проявлению поэтической задачей. Последний момент Хлебни-

ков характеризует так: «Когда я замечал, что старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них будущее становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова» (*II, 8*)* .

Если же мы оперируем с поэтами прошлого, эти три момента должны быть реставрированы, что удается лишь с трудом и отчасти.

В свое время стихи Пушкина были, по выражению современного ему журнала, «феноменом в истории русского языка и стихосложения», и критик тогда еще не задумывался о «мудрости Пушкина», а вопрошал: «Зачем эти прекрасные стихи имеют смысл? Зачем они действуют не на один только слух наш?»

Ныне Пушкин — предмет домашнего обихода, кладезь домашней философии. Стихи Пушкина, как стихи, ныне явно принимаются на веру, окаменевают, став объектом культа. Недаром попались недавно на удочку такие пушкинисты, как Лернер и Щеголев, приняв за подлинное творение корифея ловкую подделку одного молодого поэта.

Пушкиноподобные стихи сейчас так же легко печатать, как фальшивые керенки: они лишены самостоятельной ценности и лишь имеют хождение взамен звонкой монеты.

Мы склонны говорить о легкости, незаметности техники как о характерной особенности Пушкина. И это ошибка перспективы. Для нас стих Пушкина — штамп; отсюда естественный вывод о простоте его. Совсем иное для пушкинских современников. Обратитесь к их отзывам, обратитесь к самому Пушкину. Например, для нас нецезурованный пятистопный ямб гладок и легок. Пушкин же *ощущал* его, т.е. ощущал как затрудненную форму, как дезорганизацию формы предшествовавшей:

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе стих то в яме, то на кочке,
И хоть лежу теперь на канапе,
Все кажется мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчусь я на телеге.

(«*Домик в Коломне*»)

Форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринять, пока мы ощущаем сопротивляемость материала, пока мы колеблемся: чтó это — проза или стихи, пока у нас «скулы болят», как болели, по свидетельству Пушкина, скулы у генерала Ермолова при чтении стихов Грибоедова.

* [Условные сокращения при ссылках на произведения Хлебникова см. в преамбуле к Комментариям.]

Между тем, наука и поныне трактует лишь о покойных поэтах, а если и коснется изредка живых, то лишь упокоившихся, вышедших в литературный тираж. То, что стало трюизмом в науке о практическом языке, до сих пор почитается ересью в науке о языке поэтическом, вообще плетущейся доселе в хвосте лингвистики.

Исследователи поэзии прошлого обычно навязывают этому прошлому свои эстетические навыки, перебрасывают в прошлое текущие способы поэтического производства. Такова причина научной несостоятельности ритмики модернистов, вчитавших в Пушкина сегодняшнюю деформацию силлабо-тонического стиха. Прошлое рассматривается, мало того — расценивается, под углом зрения настоящего, но лишь тогда станет возможна научная поэтика когда она откажется от всякой оценки, ибо не абсурдно ли лингвисту, как таковому, расценивать наречия сообразно с их сравнительным достоинством. Развитие теории поэтического языка будет возможно лишь тогда, когда поэзия будет трактоваться как социальный факт, когда будет создана своего рода поэтическая диалектология.

С точки зрения последней, Пушкин есть центр поэтической культуры, определенного момента, с определенной зоной влияния. С этой точки зрения, поэтические диалекты одной зоны, тяготеющие к культурному центру другой, подобно говорам практического языка, можно подразделить: на диалекты переходные, усвоившие от центра тяготения ряд канонов, диалекты с намечающейся переходностью, усваивающие от центра тяготения известные поэтические тенденции, и смешанные диалекты, усваивающие отдельные инородные факты, приемы. Наконец, необходимо иметь в виду существование архаических диалектов с консервативной тенденцией, центры тяготения коих принадлежат прошлому[1].

II

Хлебникова называют футуристом. Стихи его печатаются в футуристических сборниках. Футуризм есть новое движение в европейском искусстве. Я не дам здесь более точного определения этого термина. Оно может быть дано лишь индуктивно, путем анализа ряда сложных художественных явлений.

Всякая априорная формулировка грешит догматичностью, создает искусственное, преждевременное деление на футуризм подлинный, псевдофутуризм и т.п. Я не хочу повторять методологическую ошибку современников романтизма, из которых одни относят к нему, по словам Пушкина, все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности, а иные называют романтизмом неологизм и ошибки грамматические.

Коснусь лишь одного признака, который некоторым оценщикам, привносящим в анализ поэтических фактов чуждые им моменты, кажется

существенным для футуризма. Приведу несколько цитат из манифестов Маринетти:

«Мы воспоем огромные толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом; многоцветные и полифонические прибои революций в современных столицах; ночную вибрацию арсеналов и верфей, под их сильными электрическими лунами; прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей; заводы, привешанные к облакам на канатах своего дыма; мосты, гимназическим прыжком бросившиеся на дьявольскую ножовую фабрику солнечных рек; авантюристические пакетботы, нюхающие горизонт; локомотивы с широкой грудью, которые топчутся на рельсах, как огромные стальные лошади, взнузданные длинными трубами; скользящий лет аэропланов, винт которых вьется, как хлопанье флагов, и аплодисменты толпы энтузиастов»[2].

Новые факты, новые понятия вызывают в поэзии итальянских футуристов обновление средств, обновление художественной формы, так де возникает, например, parole in libertà. Это реформа в области репортажа, а не в области поэтического языка.

Замечу в скобках, что говорю в данном случае о Маринетти лишь как о теоретике. Для его поэзии все это может оказаться лишь оправдательной мотивировкой, практическим применением поэтического факта. Подобными явлениями кишит история поэзии. Таковы пресловутые философские истолкования Гоголем своих произведений, таково заявление Радищева: «обвинили... стих „во свет рабства тьму претвори“: он очень туг, и труден на изречение, ради частого повторения буквы Т, и ради соития частого согласных букв „бства тьму претв“; на десять согласных три гласных, а на российском языке толико же можно писать сладостно, как и на итальянском... Согласен... хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...»[3]. Точно так же на суде хлыстовский пророк Варлаам Шишков переводил на русский язык свои языкоговорения.

Но обращаюсь опять к манифестам Маринетти:

«Il nostro amore crescente per la materia, la volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all' **uso dell'onomatopea**...

Vi sono diversi tipi di onomatopee:

a) **Onomatopea diretta imitativa elementare realistica**, che serve ad arricchire di realtà brutale il lirismo, e gli impedisce di diventare troppo astratto o troppo *artistico*. (Es.: *pic pac pum*, fucileria.) Nel mio «Contrabbando di guerra», in *Zang tumb tumb*, l'onomatopea stridente *ssiiiii* dá il fischio di un rimorchiatore sulla Mosa ed è seguita dall'onomatopea velata *ffiiiii ffiiiiii*, eco dell'altra

riva. Le due onomatopee mi hanno evitato di descrivere la larghezza del fiume, che viene cosi definita dal contrasto delle due consonanti *s* ed *f*.

b) **Onomatopea indiretta complessa e analogica.** Es.: nel mio poema *Dune* l'onomatopea *dum-dum-dum-dum* esprime il rumore rotativo del sole africano e il peso arancione del cielo, creando un rapporto tra sensazioni di peso, calore, colore, odore e rumore...

c) **Onomatopea astratta**, espressione rumorosa e incosciente dei moti più complessi e misteriosi della nostra sensibilità. (Es.: nel mio poema *Dune*, l'onomatopea astratta *ran ran ran* non corrisponde a nessun rumore della natura o del macchinismo, ma esprime uno stato d'animo.)

d) **Accordo onomatopeico psichico** cioè fusione di 2 o 3 onomatopee astratte.[4*]

И здесь решающим побудителем нововведения является стремление сообщить о новых фактах в мире физическом и психическом.

Совершенно иной тезис был выдвинут русским футуризмом:

> «Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание, форма, таким образом, обуславливает содержание.

---

[*] [«Наша растущая любовь к материи, желание проникнуть в нее, познать ее вибрации, физическое притяжение, которое мы испытываем к моторам, все это принуждает нас к использованию **ономатопеи**...

Ономатопеи бывают разных типов:

а) Ономатопея прямая, подражательная, элементарная, реалистическая, служащая обогащению лиризма элементами грубой реальности, не позволяя ему стать слишком абстрактным или слишком *артистичным* (например: *пик пак пум*, перестрелка). В моей «Контрабанде войны» из *«Занг тумб тумб»* пронзительная ономатопея *ссииииии* передает свисток буксира на Мозеле, а за нею следует пропущенная ономатопея *ффииiии ффиииииии*, эхо с другого берега. Две ономатопеи позволили мне избежать описания ширины реки, которое получило свое определение путем контраста между двумя согласными *с* и *ф*.

b) **Ономатопея косвенная, комплексная и по аналогии.** Например: в моей поэме «Дюны» ономатопея *дум-дум-дум-дум* выражает мощный шум африканского солнца и ярко-оранжевую тяжесть неба, передавая тем самым взаимоотношения между ощущениями веса, жары, цвета, запаха и шума...

c) **Ономатопея абстрактная** — шумовое и бессознательное выражение сложных и таинственных движений нашей восприимчивости. (Например, в моей поэме «Дюны» абстрактная ономатопея: *ран ран ран* не соответствует ни одному из звуков, существующих в природе или производимых механизмами, а выражает состояние души.)

d) **Психический аккорд из нескольких ономатопей,** то есть слияние двух или трех абстрактных ономатопей» (*итал.*, пер. Н. В. Котрелева)].

Наше речетворчество... на все бросает новый свет.

Не новые... объекты творчества определяют его истинную новизну.

Новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру»

(*Крученых. Сборник «Трое»*)[5]

Здесь ясно осознана поэтическая задача, и именно русские футуристы являются основоположниками поэзии „самовитого, самоценного слова“, как *канонизованного* обнаженного материала. И уже не поражает, что поэмы Хлебникова имеют касательство то к середине каменного века, то к русско-японской войне, то к временам князя Владимира или к походу Аспаруха, то к мировому будущему.

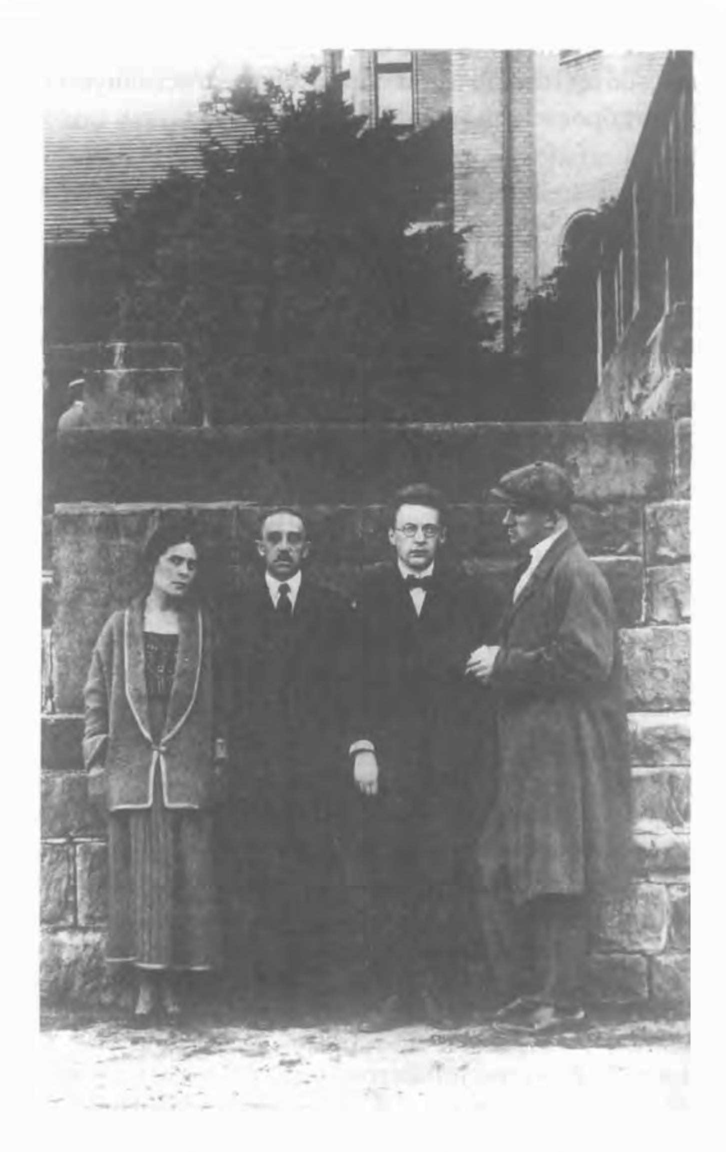
Еще одна — последняя цитата из Маринетти (цитирую по переводу Шершеневича):

«Лиризм... способность окрасить мир специальными красками нашего изменчивого я. Предположите, что один приятель, одаренный этой лирической способностью, находится в полосе интенсивной жизни (революция, война, кораблекрушение, землетрясение и т. д.) и сейчас же после этого приходит рассказать Вам свои *впечатления*. Знаете ли, что сделает *совершенно инстинктивно* Ваш приятель, начиная свой рассказ: он грубо разрушит синтаксис, остережется терять время на построение периодов, уничтожит пунктуацию и порядок прилагательных и бросит Вам наскоро в нервы все свои зрительные, слуховые и обонятельные ощущения по произволу их безумного галопа. Буйность пара-волнения взорвет трубу периода, клапан пунктуаций и прилагательных, обычно размечаемых с регулярностью болтов. Таким образом, у Вас будут пригоршни существенных слов, без всякого условного порядка, потому что Ваш приятель позаботится передать только все вибрации своего я...»[6]

Мы видим здесь культ чистейшего импрессионизма, своего рода — pendant «телеграфному стилю души», о котором мечтал Петер Альтенберг[7]. Т. е. мы имеем в данном случае дело не с поэтической, а с эмоциональной, аффективной языковой системой.

В нормальном практическом языковом мышлении, по формулировке Л. В. Щербы, «полученные ощущения и результат ассимиляции не различаются сознанием как два отдельных по времени момента, иначе говоря, мы не сознаем разницы между объективно данными ощущениями и результатом данного восприятия»[8].

В языках эмоциональном и поэтическом языковые представления (как фонетические, так и семантические) сосредоточивают на себе боль



Л. Ю. Брик, О. М. Брик, Р. О. Якобсон, В. В. Маяковский.
Бад Флинцберг. 1923. Фотография

шее внимание, связь между звуковой стороной и значением тесней, интимней, и язык в силу этого революционней, поскольку привычные ассоциации по смежности отходят на задний план. Ср., например, богатую фонетическими и словообразовательными изменениями жизнь слов-воззваний, а отсюда и личных имен вообще.

Но этим исчерпывается родство эмоционального и поэтического языков. Если в первом аффект диктует законы словесной массе, если именно «буйность пара-волнения взрывает трубу периода», то поэзия, которая есть не что иное, как *высказывание с установкой на выражение*, управляется, так сказать, имманентными законами; функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму. Поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания, как обратно индифферентна, согласно формулировке Сарана[9], деловая, точней, предметная (sachliche), проза, например, в отношении ритма.

Конечно, поэзия может использовать методы эмоционального языка как родственного в своих собственных целях, и такое использование особенно характерно для начальных этапов развития той или иной поэтической школы, например, романтизма. Но не из «Affektträger», согласно терминологии Шпербера[10], не из междометий и не из омеждомеченных слов истерического репортажа, декретируемого итальянскими футуристами, слагается поэтический язык.

Если изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений, если музыка есть формовка самоценного звукового материала, а хореография самоценного материала — жеста, то поэзия есть оформление самоценного, «самовитого», как говорит Хлебников, слова.

Поэзия есть язык в его эстетической функции.

Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем, до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и всё, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу — быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам — истории философии, истории культуры, психологии и т. д., и что последние могут естественно использовать и литературные памятники как дефектные, второсортные документы. Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать «прием» своим единственным «героем». Далее основной вопрос — вопрос о применении, оправдании приема.

Мир эмоций, душевных переживаний — одно из привычнейших применений, точнее в данном случае *оправданий*, поэтического языка, это то

складочное место, куда сваливается все, что не может быть оправдано, применено практически, что не может быть рационализовано.

Когда Маяковский говорит:

Я вам открою словами простыми, как мычание,
Наши новые души, гудящие, как фонарные дуги,—
(*Трагедия «Владимир Маяковский»*)

то поэтическим фактом являются «слова простые, как мычание», а душа — факт вторичный, привходящий, притянутый.

Романтиков постоянно характеризуют как пионеров душевного мира, певцов душевных переживаний. Между тем современникам романтизм мыслился исключительно как обновление формы, как разгром классических единств. А показания современников — единственно ценные свидетельские показания:

«Нужны ли воображению и чувству, законным судьям поэтического творения, математическое последствие и прямолинейная выставка в предметах, подлежащих их зрению? Нужно ли, чтоб мысли нумерованные следовали перед ними одна за другою, по очереди непрерывной для сложения итога полного и безошибочного? Кажется, довольно отмечать тысячи и сотни, а единицы подразумеваются. Путешественник, любуясь с высоты окрестною картиною, минует низменные промежутки и объемлет одни живописные выпуклости зрелища перед ним разбитого, живописец, изображая оную картину на холсте, следует тому же закону и, повинуясь действиям перспективы, переносит в свой список одно то, что выдается из общей массы. Байрон следовал этому соображению в повести своей. Из мира физического переходя в мир нравственный, он подвел к этому правилу и другое. Байрон более всех других в сочувствии с эпохою своею не мог не отразить в творениях своих и этой значительной приметы. Нельзя не согласиться, что в историческом отношении не успели бы мы пережить то, что пережили на своем веку, если происшествия современные развивались бы постепенно, как прежде, обтекая заведенный круг старого циферблата: ныне стрелка времени как-то перескакивает минуты и считает одними часами. В классической старине войска осаждали город десять лет, и песнопевцы в поэмах своих вели поденно военный журнал осады и деяний каждого воина в особенности; в новейшей эпохе, романтической, минуют крепости на военной дороге и прямо спешат к развязке, к результату войны; а поэты и того лучше; уже не поют ни осады, ни взятия городов. Вот одна из характеристических примет нашего вре-

мени: стремление к заключениям. Мы на письме и на деле перескакиваем союзные частицы скучных подробностей и порываемся к результатам, которых, будь сказано мимоходом, по-настоящему нет у нас, и поневоле прибегаем к галлицизму, потому что последствия, заключения, выводы, все неверно и неполно выражают понятие, присвоенное этому слову. Как в были, так и в сказке мы уже не приемлем младенца из купели и не провожаем его до поздней старости и, наконец, до гроба, со дня на день исправляя с ним рачительно ежедневные завтраки, обеды, полдники и ужины. Мы верим на слово автору, что герой его или героиня едят и пьют, как и мы, грешные, и требуем от него, чтоб нам выказывал их только в решительные минуты, а в прочем не хотим вмешиваться в домашние дела»[11].

«Единообразная отчетливость в делах и происшествиях, описываемых в поэмах, утомительные битвы, сумасбродная любовь, олицетворенные страсти, заводящие сердце человеческое, как часы, в условленное время, когда должно герою действовать, волшебство или сила свыше, которые появляются всегда, когда автору нужно выпутаться из какого-нибудь хитро сплетенного обстоятельства, все эти пружины слишком ослабли от излишнего употребления, и множество поэм находило весьма мало читателей. Не менее утомительными сделались эти вечные приступы к песням, эпизоды, подробные описания местоположений, родословных героев и эти вечные восклицания: „пою“ или „призвание Музы“. Одним словом, люди требовали от поэм чего-то другого; чувствовали, что может быть что-нибудь лучше, сильнее, занимательнее — и ожидали... Байрон, чувствуя потребности своего века, заговорил языком, близким к сердцу сынов девятнадцатого столетия... Постигая совершенно потребности своих современников, он создал новый язык для выражения новых форм. Методическое, подробное описание, все предварительности объяснения, введения, изыскания ab ovo — отброшены Байроном. Он стал рассказывать с середины происшествий или с конца, не заботясь вовсе о спаянии частей. Поэмы его созданы из отрывков...»[12]

Итак, несомненно, определенный литературный прием был оправдан логически — привлечением мятущейся титанической души, своевольного воображения.

В эмбриональном виде мы находим тот же прием у сентименталистов, осмысленный, например, так называемым сентиментальным путешествием. Точно так же натурфилософские, мистические элементы романтического художественного credo — лишь оправдание иррационального по-

этического построения. Сюда же и сны, бред и другие патологические явления, как поэтический мотив. Характерная иллюстрация того же типа — символизм.

Возьмем прибакулочку типа: «Шел я, стоит избушка, зашел, квашня женщину месит, я и усмехнул, а квашне не понравилось, она хватит печь из лопаты, хотела ударить; я через штаны скочил, да и порог вырвал, да и убежал» [13], и сравним ее с отрывком из Гоголя:

> «...Все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели, и все перед ним окинулось каким-то туманом. Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами, блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И все это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки».
>
> (*«Невский проспект»*)

Прием, оправданный в прибакуловке юмористическим применением, у Гоголя осмыслен аффектом.

У Хлебникова, в поэме «Журавль», мальчик видит, как заплясали трубы фабрик, как происходит восстание вещей:

На площади в влагу входящего угла,
Где златом сияющая игла
Покрыла кладбище царей,
Там мальчик в ужасе шептал: ей-ей!
Смотри, закачались в хмеле трубы — те!
Бледнели в ужасе заики губы,
И взор прикован к высоте.
Что? Мальчик бредит наяву?
Я мальчика зову.
Но он молчит и вдруг бежит:
— Какие страшные скачки!
Я медленно достаю очки.
И точно: трубы подымали свои шеи...

(*I, 76*)

Здесь мы имеем реализацию того же тропа, проекцию литературного приема в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, сюжетное построение. Но здесь это построение все еще частично логически оправдано при помощи патологии.

Однако в другой поэме Хлебникова, «Маркиза Дезес», нет уже и этой мотивировки. На выставке оживают картины. Затем оживают прочие вещи, а люди каменеют.

Но почему улыбка с скромностью ученицы готова
ответить: я из камня и голубая-с.
Но почему так беспощадно и без надежды
Упали с вдруг оснегизненных тел одежды!
Сердце, которому были доступны все чувства длины,
Вдруг стало ком безумной глины!
Смеясь, урча и гогоча,
Тварь восстает на богача.
Под тенью незримой Пугача
Они рабов зажгли мятеж.
И кто их жертвы? Мы те же люди, те ж!
Синие и красно-зеленые куры
Сходят с шляп и клюют изделье немчуры,
Червонные заплаты зубов,
Стоящих, как выходцы гробов.
Вон, скаля зубы и перегоняя, скачет горностаев
снежная чета,
Покинув плечи, и ярко-сини кочета.
Там колосится пышным снопом рожь.
И лица людей передают ей дрожь.
Щегленок вьет гнездо в чьем-то изумленном рте.
И все приблизилось к таинственной черте.

(*IV, 234*)

Аналогичная реакция приема и обнажение его от всякой логической мотивировки в «Трагедии» Маяковского (—литературное чудо).

И вдруг
Все вещи
Кинулись,
Раздирая голос,
Скидывать лохмотья изношенных имен.
Винные витрины,
Как по пальцу сатаны,
Сами плеснули в днища фляжек.
У обмершего портного
Сбежали штаны

И пошли —
Одни —
Без человечьих ляжек!
Пьяный —
Разинув черную пасть —
Вывалился из спальни комод:
Корсеты слезали,
Боясь упасть,
Из вывесок «Robes et modes».

Город дает благодарный фактический материал для заполнения прибакулочной схемы и сродных ей, чтó очевидно из приведенных примеров Гоголя, Маяковского и Хлебникова. Ряд поэтических приемов находит себе применение в урбанизме. Отсюда урбанистические стихи Маяковского и Хлебникова.

А рядом у Маяковского: «Бросьте города, глупые люди» (*«Любовъ», 1913*).

Или у Хлебникова:

«Есть некий лакомка и толстяк, который любит протыкать вертелом именно человеческие души, слегка наслаждается шипеньем и треском, видя блестящие капли, падающие в огонь, стекающие вниз, и этот толстяк — город» (*IV, 211*).

Что это — логическое противоречие?

Но пусть другие навязывают поэту мысли, высказанные в его произведениях! Инкриминировать поэту идеи, чувствования так же абсурдно, как поведение средневековой публики, избивавшей актера, игравшего Иуду, так же нелепо, как обвинять Пушкина в убийстве Ленского.

Почему за поединок мыслей поэт ответственней, чем за поединок мечей или пистолетов?

Притом надо заметить, что мы по преимуществу оперируем в художественном произведении не с мыслью, а с языковыми фактами. Здесь еще не место детально останавливаться на этом большом и трудном вопросе. Приведу лишь в виде иллюстрации примеры формального параллелизма, не сопровождающегося параллелизмом семантическим.

Не по небу тучки ходят,
По небесной высоте,
Не по девке парни сохнут,
По девичьей красоте.
(*Частушка*)

Не трубонька трубит рано *по утру*,
Поликсена плачет рано *по косе.*
(*Свадебная песня*)

«Боянъ... растекашеся *мыслию* по древу, сѣрымъ *вълкомъ* по земли, шизымъ *орломъ* подъ облакы» (*«Слово о полку Игореве»*).

«Купец спросил у матроса: как умер твой отец? — Погиб на море. — А дед? — Тоже. — Как же ты решаешься ездить по морю? — А как умер твой отец? — На собственной кровати. — А дед? — Тоже. — Как же ты решаешься ложиться спать в постель?» (*Нравоучительный рассказ*).

Все эти примеры характеризуются прежде всего тем, что здесь тождественные падежные формы употреблены в различных значениях. Так, в последнем рассказе «на море» имеет не только локативное значение, как «на кровати», но и каузативный оттенок, что не мешает формальным тожеством обосновывать мораль.

Так, часто теоретизирования поэтов обнаруживают логическую несостоятельность, ибо являют собой незаконное перенесение, подмен логического хода словесной плетенкою из поэзии в науку, философию.

Излюбленный мотив поэзии Хлебникова — метаморфоза. Напр.:

Были наполнены звуком трущобы,
Лес и звенел и стонал,
Чтобы
Зверя охотник копьем доконал.
Олень, олень, зачем он тяжко
В рогах глагол любви несет?
Стрелы вспорхнула медь на ляжку,
И не ошибочен расчет.
Сейчас он сломит ноги о земь
И смерть увидит прозорливо,
И кони скачут говорливо:
«Нет, не напрасно стройных возим».
Напрасно прелестью движений
И красотой немного девьего лица
Избегнуть ты стремился поражений,
Копьем искавших беглеца.
Все ближе конское дыханье,
И ниже рог твоих висенье,
И чаще лука трепыханье,
Оленю нету, нет спасенья.
Но вдруг у него показалась грива

И острый львиный коготь,
И беззаботно и игриво
Он показал искусство трогать.
Без несогласья и без крика
Они легли в свои гробы,
Он же стоял с осанкою владыки —
Были созерцаемы поникшие рабы.
(*Изборник*, «*Трущобы*», *II*, *34*)

Мы характеризовали выше метаморфозу как реализацию словесного построения; обычно эта реализация — развертывание во времени обращенного параллелизма (в частности, антитезы). Если отрицательный параллелизм отвергает ряд метафорический во имя ряда реального, то обращенный параллелизм отрицает реальный ряд во имя ряда метафорического.

Напр.:

«Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бородою и над волосами высокое небо. Те луга — не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо...» (*Го́голь*, «*Страшная месть*»)

Вы думаете —
Это солнце нежненько
Треплет по щечке кафе.
Это опять расстрелять мятежников
Грядет генерал Галифэ.
(*Маяковский*, «*Облако в штанах*»)

Образцами обращенного параллелизма богата, между прочим, эротическая поэзия.

Предположим: нам дан реальный образ — голова, метафора к нему — пивной котел. Тогда отрицательным параллелизмом будет: «Это не пивной котел, а голова». Логизация параллелизма — сравнение: «Голова, как пивной котел». Обращенный параллелизм: «Не голова, а пивной котел». И наконец, развертывание во времени обращенного параллелизма — метаформоза: «Голова стала пивным котлом („голова *уже* — не голова, а пивной котел“)».

В хлебниковском «Чертике» мы как бы присутствуем при самом процессе реализации словесного построения:

Сиделец (*с кружкой в руке*):

Напиток охотно подам,
Пришедшим ко мне господам.

Края пенного стакана широки и о́блы,
О, не хотите ли, сфинксы, кусочка воблы?
Пиво взойдет до Овна и до Рака,—
О, не угодно ли, сфинксы, рака?
Пиво не дороже копеек пяти,
Взметнет до Млечного Пути.
В моем стакане звездная пена,
В обширном небе узнать поднос с пивной
закуской —
Обычай ново-русский!
(*Стакан пива принимает размеры вселенной...*)
(*IV, 223 сл.*)

Самый процесс реализации обращенного параллелизма как сюжетное построение встречаем в «Записках сумасшедшего» Гоголя, а также в сологубовском рассказе «В плену».

Пример реализации прямого отрицательного параллелизма:

Он увидел на Маринкином тереми,
А сидят туто голуб со голубкою,
Да носок к носку, сидя, ликуются
А правильныма крылами обнимаются.
Разгорелось у Добрыни ретиво сердце,
А натягал ли Добрынюшка свой тугой лук,
И да накладал ли Добрыня калеку стрелу,
Да стрелял он тут во голуба с голубкою,
Не попал тут он во голуба с голубкою,
А попал он ко Маринки во высок терем,
Да во то ли то в окошечко косящато.
А разбил у ней околенку стекольчату,
А сломил у ней прицеленку серебряну,
А убил он у Маринки дружка милого,
А и младого Тугарина Змиевича. [14]

Здесь реализована следующего типа формула: Голубь с голубкою милуются, Добрыня стрелял во голубя с голубкою: не два голубя милуются, не стрелял он во голубя с голубкою, а стрелял к Маринке во высок терем — убил у Маринки дружка милого.

Пример реализации сравнения — в пьесе Хлебникова «Ошибка смерти». Барышня-смерть говорит, что у нее голова пустая, как стакан. Гость требует стакан. Смерть отвинчивает голову (*IV, 251 сл.*).

Пример реализации обоих членов параллелизма, но не во временной последовательности, а в порядке сосуществования:

С бритым, худым лицом и в длинных волосах пробегает ученый и кричит, разрывая на себе волосы: «Ужас, я взял кусочек ткани, растения, самого обыкновенного растения, и вдруг под вооруженным глазом он, изменив злым умыслом свои очертания, стал Волынским переулком с выходящими и входящими людьми, с полузавешенными занавесями окнами, с читающими и просто сидящими друг за другом усталыми людьми, и я не знаю, куда мне идти,—в кусочек растения под увеличительное стекло, или в Волынский переулок, где я живу. Так не один и тот же там и здесь, под увеличительным стеклом, в куске растения и вечернем дворе» («*Чертик*», *IV*, *200*).

Реализация метафоры:

Большому и грязному человеку
Подарили два поцелуя.
Человек был неловкий,
Не знал,
Что с ними делать,
Куда их деть.
Город,
Весь в празднике,
Возносил в соборах аллилуя,
Люди выходили красивое надеть.
А у человека было холодно,
И в подошвах дырочек овальцы,
Он выбрал поцелуй,
Который побольше,
И надел, как калошу.
Но мороз ходил злой,
Укусил его за пальцы.
«Что же,—
Рассердился человек,—
Я эти ненужные поцелуи брошу»
Бросил.
И вдруг
У поцелуя выросли ушки,
Он стал вертеться,
Тоненьким голосочком крикнул:
«Мамочку»

Испугался человек.
Обернул лохмотьями души своей дрожащее тельце,
Понес домой,
Чтобы вставить в голубенькую рамочку.
Долго рылся в пыли по чемоданам
(Искал рамочку).

Оглянулся —
Поцелуй лежит на диване,
Громадный,
Жирный,
Вырос,
Смеется,
Бесится.

(*Трагедия «Владимир Маяковский»*)

Подобный прием, юмористически примененный, был когда-то использован «Сатириконом»: как дети понимают язык взрослых. Та же мотивировка на протяжении повести Белого «Котик Летаев». Ср. также реализацию метафоры в живописных иллюстрациях, напр., в византийской миниатюре.

Реализация гиперболы:

Я летел, как ругань.
Другая нога
Еще добегает в соседней улице[15].

(*Трагедия «Владимир Маяковский»*)

Ясно обнаруживает свою словесную природу реализованный оксюморон, ибо, имея значение, он, по определению современной философии, не имеет своего предмета (как, например, «квадратный круг»). Таков гоголевский «Нос», который Ковалев признает за нос, в то время как он подергивает плечами, вполне обмундирован и т. п.

Точно так же в свадебной народной песне «п-а выскочила, глаза вытращила».

Ср. также житийное чудо в «Братьях Карамазовых» (юмористически примененное):

«Святого мучили за веру, и когда отрубили ему под конец голову, то он встал, поднял свою голову и любезно ее лобызаше...»

Здесь человек — традиционная семантическая единица, сохраняющая все свои свойства, т. е. окаменевшая.

Упразднение границы между реальными и фигуральными значениями — характерное явление поэтического языка. Часто поэзия оперирует с реальными образами, как со словесными фигурами (прием обратной реализации) — таковы, напр., каламбуры.

1) Беседа болящего маркиза с духовным отцом иезуитом (*Достоевский*, «*Братья Карамазовы*»):

> «Если строгая судьба лишила вас носа, то выгода ваша в том, что уже никто во всю вашу жизнь не осмелится вам сказать, что вы остались с носом». — «Отец святой... я был бы, напротив, в восторге всю жизнь каждый день оставаться с носом, только бы он был у меня на надлежащем месте». — «Сын мой... если вы вопиете... что с радостью готовы бы всю жизнь оставаться с носом, то и тут уже косвенно исполнено желание ваше: ибо, потеряв нос, вы тем самым все же как бы остались с носом...»

2) «Она [Анна Каренина] привезла с собою *тень* Вронского, — сказала жена посланника. — Да что же? У Гримма есть басня: человек без *тени*, человек лишен *тени*. И это ему наказание за что-то. Я никак не мог понять, в чем наказание. Но женщине, должно быть, неприятно без *тени*. — Да, но женщины с *тенью* обыкновенно дурно кончают...» (*Л. Толстой*).

На обращении в троп реальных образов, на их метафоризации основан символизм, как поэтическая школа.

В науку о живописи просачивается представление о пространстве как живописной условности, об идеографическом времени. Но науке еще чужд вопрос о времени и пространстве как формах поэтического языка. Насилие языка над литературным пространством особенно отчетливо на примере описаний, где пространственно сосуществующие части выстраиваются во временной последовательности. Лессинг на основании этого даже отводит описательную поэзию или же реализует приведенное языковое насилие, мотивируя сказовую временную последовательность действительной временной последовательностью, т.е. описывая вещь по мере того, как она созидается, костюм по мере того, как он надевается, и т. п.

Что касается литературного времени, то широкое поле для исследования представляет прием временного сдвига. Я уже приводил выше слова критика: «Байрон стал рассказывать с середины происшествия или с конца». Или ср., напр., «Смерть Ивана Ильича», где развязка дана до самого рассказа. Ср. «Обломов», где временнóй сдвиг оправдан сном героя, и т. п. Есть особый разряд читателей, которые навязывают этот прием всякому

литературному произведению, начиная чтение с развязки. Как лабораторный прием мы находим временнóй сдвиг у Эдгара По в «Вороне», который лишь по окончании был как бы вывернут наизнанку.

У Хлебникова наблюдаем реализацию временнóго сдвига, притом обнаженного, т.е. немотивированного.

МИРСКОНЦА

I

Поля: Подумай только: меня, человека уже лет 70, положить, связать и спеленать, посыпать молью. Да кукла я, что ли?

Оля: Бог с тобой! Какая кукла?

Поля: Лошади в черных простынях, глаза грустные, уши убогие. Телега медленно движется, вся белая, а я в ней, точно овощ: лежи и молчи, вытянув ноги, да посматривай за знакомыми, считай число зевков у родных и на подушке незабудки из глины, шныряют прохожие. Естественно, я вскочил,— Бог с ними со всеми! — сел прямо на извозчика и полетел сюда без шляпы и без шубы, а они: «лови! лови!»

Оля: Так и уехал? Нет, ты посмотри, какой ты молодец! Орел, право, орел!

Поля: Нет, ты меня успокой, да спрячь вот сюда в шкаф. Вот эти платья, мы их вынем, зачем им здесь висеть? Вот его я надел, когда я был произведен,— гм! гм! дай ему царство небесное,— при Егоре Егоровиче в статские советники, то надел его и в нем представлялся начальству, вот и от звезды помятое на сукне место, хорошее суконце, таких теперь не найдешь, а это от гражданской шашки место осталось, такой славный человек тогда еще на Морской портной был, славный портной. Ах, моль! Вот завелась, лови ее! (*Ловят, подпрыгивая и хлопая руками...*) Ах, озорная! (*Оба ловят ее.*) Все, бывало, говорил: «Я вам здесь кошелек пришью из самого крепкого холста, никогда не разорвется, а вы мой наполните, дай Бог ему разорваться!» Моль! А это венчальный убор, помнишь, голубушка, Воздвиженье? Так мы это все это махоркой посыплем и этой дрянью, чтó пахнет и плакать хочется от нее, и в сундук положим, запрем, знаешь, покрепче и замок такой повесим хороший, большой замок, а сюда, знаешь, подушек побольше, дай периновых — устал я, знаешь, сильно,— чтобы соснуть можно было, что-то на сердце тревожно: знаешь, такие кошки приходят и когти опускают на сердце, сама видишь — всё неприятности — коляска, цветы, родные, певчие — знаешь, как это тяжело! (*Хнычет.*) Так, если придут, скажи: не заходил и ворон костей не заносил, и что не мог да-

же никак прийти, потому что врач уже сказал, что умер, и бумажку эту, знаешь, сунь им в самое лицо и скажи, что на кладбище даже увезли проклятые и что ты ни при чем и сама рада, что увезли, бумага здесь главное, они, знаешь, того, перед бумагой и спасуют, а я... того (*улыбается*), сосну.

Оля: Родной мой, заплаканы глазки твои, обидели тебя, дай я слезки твои этим платочком утру . . . .

. . . .

II

Старая усадьба. Столетние ели, березы, пруд. Индюшки, куры. Они идут вдвоем.

Поля: Как хорошо, что мы уехали! до чего дожили: в своем дому пришлось прятаться... Послушай, ты не красишь своих волос?

Оля: Зачем? а ты?

Поля: Совсем нет, а помнится мне, они были седыми, а теперь точно стали черными.

Оля: Вот, слово в слово. Ведь ты стал черноусым, тебе точно лет 40 сбросили, а щеки как в сказках: молоко и кровь. А глаза — глаза чисто огонь, право! Ты писаный красавец, как говорили деды в песнях старых! Что за притча такая?

Поля: Ты видишь, кстати, наш сосед приехал к нам и об естественном беседует подборе с Надюшей. Смотри да замечай: не быть бы худу.

Оля: Да, да и я приметила. А Павлик бьет баклуши, пора учиться отдавать.

Поля: К товарищам: пускай собьют толчками и щипками пух нежный детства. Не дай Бог, чтоб вырос маменькин сынок.

Оля: Ну уж, пожалуйста! Помнишь ты бегство без шляпы, извозчика, друзей, родных, тогда он вырос и конский колыхался хвост, над медной каской, и хмурые глаза смотрели на воина лице угрюмом, блестя огнем печально дорогим, а теперь пух черный на губе, едва-едва он выступает, как соль сквозь глину,— опасная пора: чуть-чуть не доглядишь, и кончено!.. . . . .

. . . .

III

Лодка, река. Он вольноопределяющийся.

Поля: Мы только нежные друзья и робкие искатели соседств себе, и жемчуга ловцы мы в море взора, мы нежные, и лодка плывет, бросив тень на теченье; мы, наклоняясь над краем, лица увидим свои в весе-

лых речных облаках, пойманных неводом вод, упавших с далеких небес; и шепчет нам полдень: «О, дети! Мы, мы — свежесть полночи».

IV

С связкой книг проходит Оля и навстречу идет Поля, он подымается на лестницу и произносит молитву.

Оля: Греческий?

Поля: Грек.

Оля: А у нас русский ...

V

Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках (*IV, 239 сл.*).

Ср. кинематографический фильм, обратно пущенный[16]. Но здесь построение осложнено тем, что в прошлое, как пережитое, отнесены и реальное прошлое, и реальное будущее. (С одной стороны — «Давно ли мы, а там они...», с другой — «Помнишь ты бегство без шляпы, извозчика, друзей, родных, тогда он вырос...») Часто в литературе подобная проекция будущего в прошлое мотивируется предсказанием, вещим сном и т. п.

Другой тип временного сдвига — анахронизм — неоднократен у Хлебникова. Такова, например, «Училица» (*IV, 22 сл.*), где героиня — курсистка-бестужевка, а герой — боярский сын Володимерко. Такова «Внучка Малуши» (*II, 63 сл.*), напоминающая стихи А. К. Толстого о Потоке-богатыре, с той лишь разницей, что временной сдвиг здесь не оправдан логически (см. ниже о неоправданных сравнениях).

В рассказе «Ка» сплетен ряд хронологических моментов:

«Ему нет застав во времени. Ка ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времен). В столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли и сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной?»

(*IV, 47*)

Есть у Хлебникова произведения, написанные по методу свободного нанизывания разнообразных мотивов. Таков «Чертик» (*IV, 200 сл.*) таковы, пожалуй, «Дети Выдры» (*II, 42 сл.*). (Свободно нанизываемые мотивы не вытекают один из другого с логической необходимостью, но сочетаются по принципу формального сходства либо контраста; ср. «Декамерон», где новеллы дня объединены тожественным сюжетным заданием.) Этот прием освящен многовековой давностью, но для Хлебникова характерна его обнаженность — отсутствие оправдательной проволоки.

Мы всячески подчеркивали одну типично хлебниковскую черту — обнажение приема. Приведу еще несколько примеров обнажения сюжетного каркаса.

1.Смугол, темен и изящен,
Не от тебя ли, незнакомец, вчера
С криком — «Маменьки! Он страшен!» —
Разбежалась детвора?

Ты подошел, где девица:
«Позвольте представиться!»
Взял труд поклониться
И намекнул с смешком: «Красавица!»

Она же, играя печаткой,
Тебя вдруг спросила лукаво:
«О, сударь с красною перчаткой,
О вас дурная очень слава?»

— «Я не знахарь, не кудесник.
Верить можно ли молве?
Знайте, дева, я ровесник».
Она же: «Извините!
Задумчивый какой!»
Летят паучьи нити
На синий водопой.

Пошли по тропке двое,
И взята ими лодка.
И вскоре дно морское
Уста целовало красотке.
(*II*, *28*)

Сюжет, немало трактовавшийся в мировой литературе, но у Хлебникова сохранивший только схему: герой знакомится с героиней; она гибнет.

2. В поэме «И и Э» (*I*, *83 сл.*) основные мотивы — крестного пути, подвига, воздаяния — остаются исключительно необоснованными.

Если вспомним развитие действия в произведениях поэтов прошлого, то и там осмысление сюжетного действия часто оказывается привходящим, эфемерным, как это было, напр., блестяще вскрыто Писаревым по отношению к ссоре Онегина с Ленским и другим эпизодам Онегина или Толстым применительно к трагедиям Шекспира, но призрак, видимость мотивировки там все же были налицо.

Так называемый прием «ложного узнавания» был канонизован уже в классической поэтике. (Ср., напр., Аристотель «Об искусстве поэзии», глава XVI.) Но он постоянно снабжался мотивировкой. У Хлебникова этот прием дан в чистом виде:

«... Жрец смотрит глазами безумными и печальными и тихо идет, потупя бороду, к пришельцу.

Тот смотрит загадочно-открыто, и жрец наклоняется к нему шептать тайну, и вдруг, расхохотавшись, касается его уст своими. Но тот смеется. Жрец падает, откидываясь назад, на руки прислужников, и умирает. *Но нет, этого еще нет. Это еще только наше воображение.* Еще только отошел от кумира жрец и идет мимо неподвижно стоящих девушек с плащами на голове. К спокойно стоящему Девьему богу идет он. И что будет? Дальше что? Несет он с потупленными глазами смерть и, бледный и смеющийся, будет, сражаясь, падать, встретив лобзание, или бежать. Но бежать он мог бы и раньше. Но у него нет оружия.

Да, мы видим, твоя близка казнь, и правит гончих твоя спутница! Медленно движется жрец, задерживаемый какой-то силой.

Но уже приходят цари, и уже бегут убийцы»[17] (*«Девий бог», IV, 193*).

III

Значительная часть творений Хлебникова написана на языке, для которого отправной точкой послужил язык разговорный. Так, о своих стихах Малларме говорил, что он преподносит буржуазному читателю слова, которые тот ежедневно встречает в своей газете, но только преподносит эти самые слова в сочетании ошеломляющем.

Лишь на фоне знакомого постигается, поражает незнакомое. Наступает момент, когда традиционный поэтический язык застывает, перестает ощущаться, начинает переживаться, как обряд, как священный текст, самые описки коего мыслятся священными. Язык поэзии покрывается олифой — ни тропы, ни поэтические вольности больше ничего не говорят сознанию.

Так, во времена Пушкина уже не переживался дерзостный ломоносовский троп:

Брега Невы руками плещут,
Брега Балтийских вод трепещут.

Форма овладевает материалом, материал всецело покрывается формой, форма становится шаблоном, мрет. Необходим приток нового материала, свежих элементов языка практического, чтобы иррациональные

поэтические построения вновь радовали, вновь пугали, вновь задевали за живое.

От Симеона Полоцкого через Ломоносова, Державина, Пушкина, далее Некрасова, Маяковского русская поэзия идет по пути усвоения все новых и новых элементов живой речи.

Недаром так ужасали критиков в Пушкине: «Мальчишек радостный народ коньками звучно режет лед»; «На красных лапках гусь тяжелый...»; «Морозной пылью серебрится его бобровый воротник».

Уже не воспринимая эффектных гипербол, мы скользим глазами по для нас благозвучным, легким стихам «Полтавы»:

Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сшибаясь, рубятся с плеча.
Бросая груды тел на груду,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.

Брюсов противопоставлял трезвость этих стихов пьяной поэтике раннего модернизма. А современник вопил: «Если кавалерия своя и неприятельская рубятся между собою, то ядра не могут между [ними] прыгать и разить, потому что в толпу неприятеля, смешанного с своими, стрелять не станут. Ядра могут шипеть в крови, когда они раскалены, но раскаленными ядрами не стреляют» [18].

Мы говорим о гармоничном сочетании слов у Пушкина, а современник находил, что слова у него визжат и воют от нежданного соседства.

Умирание художественной формы присуще не одной поэзии. Аналогичные факты приводит Ганслик из области музыки:

«Сколько,— говорит он,— есть пьес Моцарта, в свое время признанных последним словом страстности, огненности и смелости ... Чувству покоя и чистого наслаждения бытием, будто бы лившемуся из Гайдновых симфоний, противопоставляли взрывы жгучей страсти, суровой борьбы, горькой и едкой боли в музыке Моцарта. Лет двадцать, тридцать спустя точно так же решали вопрос между Бетховеном и Моцартом. Место Моцарта как представителя порывистой, увлекающей страстности занял Бетховен, а Моцарт подвинулся в производстве до олимпийской классичности Гайдна... Знаменитая аксиома, будто бы „истинно-прекрасное“ (а кто в этом качестве судья?) никогда, даже через самое долгое время не теряет своей прелести, относительно музыки давно уже стала только звонкой фразой. Музыка подобна природе, которая каждой осенью

предает тлению целый мир цветов, из них же затем возникают новые. Всякое музыкальное сочинение есть дело человеческое, продукт определенной индивидуальности, времени, культуры и потому всегда содержит элементы более быстрой или более медленной смертности... Законное влечение к музыкальным новинкам ощущают и публика, и артисты. Критика, умеющая преклоняться перед старым и не имеющая духа признать новое, убивает производительность»[19].

Такой новобоязнью в России в настоящее время страдает особенно символистская литературная критика. «Надо оценивать лирику только после того, как жизненный путь поэта кончился»,— говорят символисты[20].

Трудно оценивать и судить писателя, круг деятельности которого еще не завершен. Мы совершенно иначе относимся к Вертеру, чем те, кто были современниками его первого появления, и не знали, что Гёте напишет две части «Фауста» и «Западно-восточный Диван»[21].

Отсюда естественный вывод, что картину можно рассматривать только в музее, только покрытую плесенью веков. Отсюда естественно возникает требование консервировать язык поэтов прошлого, навязать как норму их словарь, синтаксис, семантику.

Поэзия пользуется «необычными словами». Необычна, в частности, глосса (Аристотель). Сюда относится и архаизм, и варваризм, и провинциализм. Но символисты забывают ясное Аристотелю: «Одно и то же имя может быть и глоссой, и общеупотребительным, но не у одних и тех же людей»[22],—они забывают, что глосса Пушкина в поэтическом языке современности уже не глосса, а стереотип. Так, Вяч. Иванов доходит до того, что рекомендует молодым поэтам стараться употреблять по преимуществу пушкинские слова: если слово есть у Пушкина, это критерий его поэтичности.

Пример поэтического оформления нового практического материала:

На днях я плясал.
На этой неделе. Какого дня?
Среда, четверг или воскресенье?
В сидячей жизни это спасенье.
Знакомые, приятели, родня.
Устал. Вспотел. Уж отхожу.
Как вдруг какой-то воин: «Постричься вам пора-с!»
Сказал и ныр в толпу. Я думал: вот те раз.
Я уже послать ему собрался вызов.
Но не нашел в толпе нахала.
Кроме того, здесь нужно было перейти какую-то межу.
Я в созерцание ушел чьего-то опахала

Из перышек голубеньких и сизых.
Наука-то больно проста: сначала «милостивый государь»,
А потом свинцом возьми, да и ударь.
Да... А потом, глядишь, и парня
Несут кромсать в трупарню.
Делкин: Ха-ха. Куда он гнет!
Забавник! И не моргнет!
Перховский: Ну, я не трушу.
Это и не странно. Лицом имея грушу...
(«*Маркиза Дезес*», *IV*, *225*)

Подобные стихи Хлебникова поэтом Гумилевым были восприняты как юмористические[23]. Оправдание юмористикой, смешливое отношение может быть навязано читателем произведению, но часто новый художественный прием уже подается оправданным юмористически.

IV

Синтаксис Хлебникова. (Отдельные замечания). Порядок слов почти не является в русском языке носителем формального значения. Несколько иначе обстоит дело в поэзии, где деформирована интонация практической речи. По сравнению с практическим языком в поэзии Пушкинской школы наблюдается резкий синтаксический сдвиг. И с широкой ритмической реформой Маяковского — то же явление. Что касается поэзии Хлебникова, то она в этом отношении малохарактерна.

Синтаксис Хлебникова характеризуется широким использованием ляпсуса, оговорки. Такова синтаксическая метатеза: обвита *страусом пера*: согнувшись в *пламени святыни* (*II*, *196*).

«О, пощади меня, панич!»
Но тот: «*Не может, говорю*».
(*II*, *192*)

Чьи взоры и губы истом не те.
(*II*, *248*)

Очнулся я иначе вновь,
Окинув вас воина оком.
(*II*, *96*; *II*, *258*)

(вместо — очнувшись, окинул.)

Примеры контаминации:

Ворча, *реветь умолкнут пушки*.
(*I*, *135*)

Она дразня пьет сок березы,
А у овцы же блещут слезы.
(*I, 122*)

Анаколуф:

Серной вспрыгнув на утес,
Ты грозишь, чтоб одинок
Стал утес...
(*I, 87*)

Особенности в согласовании чисел:

Исчезли труд, исчезло дело.
(*I, 122*)

Синий лен сплести хотят
Стрекоз реющее стадо.
(*I, 124*)

Малую Медведицу повелел
Оставить от ног подошвы.
(*II, 244*)

Ἐναλλαγή:

Алчак хранит святую тайну
Ее ужасного конца.
(*II, 53*)

(Свято хранит тайну).

Особенности в согласовании падежей:

По лесу виден смутный муж.
(*II, 54*)

И в ответ на просьбу к гонкам.
(*II, 51*)

За гриву густую зверя
Впились, веря, ручки туже.
(*II, 72*)

Я учусь словесо.
(*II, 271*)

Они кажутся засохшее дерево.
Они прослыли голубки.
(*I, 137*)

Широко использованным творительным ограничения устраняется механическое примыкание, выдвигается грамматический субъект. Такое применение вызвано, главным образом, разрушением практической интонации, в результате чего примыкающее дополнение как бы виснет в воздухе, подобно тому, как в примере из переводного романа, приводимом Чуковским, «он шел с *глазами*, опущенными в землю, и с *руками*, сложенными на груди»[24], неизвестно, к подлежащему или сказуемому относятся дополнения.

Устами белый балагур.
(*II, 69*)

Глазами бледными лукав.
(*II, 80*)

Кто-то чернильницей взглядов недобрый.
(*II, 252*)

Холодной стала взором темь.
Серьгою воздушная ольха.
Я рогат, стоящий вышками,
Я космат, висячий мышками.
(*IV, 228*)

Косою черная.
(*I, 123*)

Ведунья взорами прелестная.
(*II, 196*)

Погонщик скота Твердислав
Губами стоит моложав.
(*II, 24*)

И лицом прекрасным смугол
Бог блистает серебром.
(*IV, 197—198*)

Стояла неги дщерь,
Плеч слабая стеной.
(*II, 57*)

Концами крыла голубой.
(*I, 88*)

Хребтом прекрасная сидит.
(*I, 126*)

Ср. у Маяковского:

Все эти провалившиеся носами знают...

Где мордой перекошенный, размалеванный сажей
На царство базаров коронован шум.

Нарушение синтаксического равновесия; два параллельных члена качественно неэквивалентны:

Ах, становище земное
Дней и бедное длиною.
(*I, 85*)

Глядит коварно, *зло и рысью.*
(*II, 122*)

Хотя был *красивый и юн.*
Смотрит *прямо и суха.*
(*II, 51*)

Я *белорукая*, я *белокожая*,
Ручьям *аукая*, на щук *похожая*,
О землю *стукая*, досуг тревожу я.
(*I, 125*)

Два параллельных члена количественно неэквивалентны: «Мы, обжигатели сырых глин человечества в кувшины времени и балакири ...» (*III, 17*).

Ср. нарушение семантического равновесия:

«И истрепала бы ее ненаглядные косы, если бы не любила пуще отца-матери, пуще остатка дней, ее, золотую, и золотую до пят косу» (*IV, 165 сл.*).

Пешковский: «Глагольность есть основная форма нашего языкового мышления. Сказуемое-глагол есть важнейший член нашей речи вообще»[25].

Для поэтической речи часто характерна тенденция к безглагольности. Таковы знаменитые безглагольные опыты Фета, выдавшие близкое подражание Хлебникова (*шёпот, ропот*, неги стон, краска темная стыда и т. д.).

Эксперименты на пути к канонизации безглагольности наблюдаются у итальянских футуристов, а также в новой русской поэзии (напр., поэма Мариенгофа «Кондитерская солнц»). Для Хлебникова характерны два метода обезглаголивания:

1. Действие предмета представляется в форме деепричастия или причастия:

Вы здесь, что делая?
(*II, 85*)

Что же дальше будут делая,
С вами дщери сей страны?
(*II, 116*)

Ты весь дрожишь? Ты весь дрожа?
(*IV, 235*)

Народ свой ужас величающий,
Пучины рев и звук серчающий.
(*I, 100*)

Люди, когда они любят,
Делающие длинные взгляды
И испускающие длинные вздохи.
Звери, когда они любят,
Наливающие в глаза муть
И делающие удила из пены.
Солнца, когда они любят,
Закрывающие ноги тканью из земель
И шествующие с пляской к своему другу.
Боги, когда они любят,
Замыкающие в меру трепет вселенной,
Как Пушкин жар любви горничной Волконского.
(*II, 45*)

2. Действие предмета представляется как признак качественного признака (деепричастие при предикативном прилагательном):

Ты прекрасна ночью лежа.
(*II, 286*)

Так точна, лившись, кровь.
(*II, 188*)

Он был, плача тихо, жалок.
(*II, 52*)

V

Эпитеты. Эвфонический принцип построения эпитетов:

И, преодолевая *странный страх*,
По *пространной* взбегает он лестнице…
(*I, 68*)

Качаются *старою стрелкой* часы…
(*I, 69*)

Бурун закрыл *младую мель*...

(*II*, *195*)

И с *полным пламенем* в очах...

(*II*, *55*)

В влаги вольныя гроба...

(*II*, *52*)

В *чертогах строгих* морской пещеры...
Срыватель ясный во сне одежд...

(*II*, *50*)

Как *снежный сноп* сияют лопасти...

(*II*, *111*)

Глаза грустные, *уши убогие*...

(*IV*, *239*)

На хохот *моря молодого*...

(*I*, *115*)

Зорко красные губки...

(*II*, *85*)

С нею рядом *страшно* сидя,
Страстны речи лепеча...

(*II*, *52*)

Примечание: поэтическое наречие я здесь рассматриваю как эпитет признака.

Часто функция эпитета — только дать установку на определение как на синтаксический факт, иными словами, здесь мы имеем обнажение определения. У пушкинской плеяды эта функция осуществлялась, с одной стороны, по верному замечанию О. М. Брика[26], «безразличными эпитетами» (типа — «чистой красоты», «дивною главой» или даже — «такой-то царь в такой-то год»), с другой стороны, эпитетами притянутыми, не имеющими, по выражению пушкинского современника, «приметного отношения к своим существительным», эпитетами, которые сей критик предлагает назвать «имена прилепительные»[27]. Последний тип характерен и для Хлебникова.

Примеры:

Хитрых лепестков златой венок...

(*II*, *55*)

Лепешки мудрые...

Твердим устами косными...

В умных лесах правен лесовой,
В милых водах силен водяной... и т. п.
(*II, 264*)

Заря слепотствует немливо,
Моря яротствуют стыдливо.

Эпитет в ранних (импрессионистских) вещах Хлебникова иногда создается ситуацией, напр.:

И вечернее вино,
И вечерние женщины
Сплетаются в единый венок.
(*II, 30*)

(т. е. своего рода ἐναλλαγή).

Сравнения. Вопрос о поэтическом сравнении у Хлебникова очень сложен. Здесь только намечу вехи.

Что такое поэтическое сравнение? Отвлекаясь от его симметрической функции, мы можем охарактеризовать сравнения как один из методов введения в поэтический оборот ряда фактов, не вызванных логическим ходом повествования.

У Хлебникова сравнения почти не оправданы действительным впечатлением сходства объектов, а являются композиционными заданиями.

Пользуясь образной формулировкой Хлебникова, утверждавшего, что есть слова, которыми можно видеть, слова-глаза, слова-руки, которыми можно делать, и перенеся эту формулировку на сравнения, отметим: у Хлебникова именно сравнения-руки.

Характерна для Хлебникова контаминация сопоставлений.

«Словно черным парусом белое море, свирепые зрачки косо пересекали глаза. Страшные белые глаза подымались к бровям головой мертвого, повешенной за косу.»
(*«Есир», IV, 95*)

(Контаминированы характеристики: цветовая — черным белое — и линейная — парусом море).

Пылает взоров синий колос...
(*II, 54*)

И в мы, как день потуск,
Летели тиши язвы.
(*II, 261*)

Зеленое море, как нива ракит.
(*II, 86*)

Субъект сравнения часто берется не постольку лишь, поскольку сходен с объектом сравнения, а в ином, большем объеме.

Как те виденья тихих вод,
Что исчезают, лишь я брызну,
Как голос чей-то в бедствий год:
Пастушка, встань, спаси отчизну.
Вид спора молний с жизнью мушки
Сокрыт в твоих красивых взорах,
И перед дланию пастушки,
Ворча, реветь умолкнут пушки,
И ляжет смирно копий ворох.
Так в пряже таинственной с счастьем и бедами,
Прекрасны, смелы и неведомы,
Юношей двое явилось однажды...
(*«Сельская дружба», I, 135*)

В теле, любимый город, старушки что-то есть.
Уселась на свой короб и думает поесть.
Косынкой замахнулась — косынка не простая:
От и до края летит птиц черных стая.
(*II, 27*)

Сеть аналогий, устанавливаемая Хлебниковым, сложна. Сопоставляются пространство и время, зрительные и слуховые восприятия, персонаж и действие.

«Ужасна эта охота, где осока — годы, где дичь — поколения».
(*IV, 217*)

«А взор твой это — хата, где жмут веретено две мачехи и пряхи».
(*II, 236*)

В глазах убийство и ночлег,
Как за занавеской желтой ссору
Прочесть умел бы человек.
(*II, 109*)

Она стояла скорбно, странно,
Как бледный дождь в холодном лете.
(*II, 57*)

Исчезла разница
Людей и шалости.
Но смерч улыбок пролетел лишь,
Когтями криков хохоча.

Зеленый леший — бух лесиный ...
Помазал медом кончик дня.

(*II*, *92*)

Пример сложной композиции аналогий:

Из улицы улья
Пули как пчелы.
Шатаются стулья,
Бледнеет веселый.
По улице длинной, как пули полет,
Опять пулемет
Косит, метет,
Пулями лиственный веник,
Гнетет
Пастухов денег.

(*III*, *162*)

Здесь в первых двух стихах устанавливается звукообразная параллель (улица — улей, пули — пчелы), причем субъект первого сопоставления с субъектом второго, а также объект первого с объектом второго связаны по смежности. В пятом стихе между субъектами первого и второго стихов устанавливается звукообразная параллель (по улице — пули полет).

VI

Та установка на выражение, на словесную массу, которую квалифицирую как единственный, существенный для поэзии момент, направлена не только на форму словосочетания, но и на форму слова. Механическая ассоциация по смежности между звуком и значением тем быстрее осуществляется, чем привычней. Отсюда консервативность практической речи. Форма слова быстро отмирает.

В поэзии роль механической ассоциации сведена к минимуму, между тем, как диссоциация словесных элементов приобретает исключительный интерес. Дроби диссоциаций легко комбинируются в новые сочетания. Мертвые аффиксы оживают.

Диссоциация может оказаться и произвольной, создавать новые суффиксы (процесс известный и в практическом языке — ср. *голубчик*,— но

здесь приобретающий большую интенсивность). Напр., „сохрун, мокрун" в детской считалке.

Игра суффиксами издавна ведома поэзии, но лишь в новой поэзии, в частности у Хлебникова, становится осознанным, узаконенным приемом.

Ср. у Пушкина: «а молодицы-молодушки», «цветики-цветочки».

В русском фольклоре,— например, в сказке: «Хлебы хлебисты, ярицы яристы, пшеницы пшенисты, ржи колосисты»[28]. В загадках: «На заре зарянской стоит шар вертлянский»[29]. «Древо древоданское, листья лиханские». «Бегут бегунчики, ревут ревунчики». «Живая живулечка». «Четыре ходоста, два бодоста». «Бегуньки бегут, скрыпульки скрипят, роговатики везут, маховатики колотят». «На бочке кивало, на кивале зевало, на зевало мигало»[30].

В детском фольклоре:

«Потягунушки-потягунушки». «Поперек толстунушки, а в ножки ходунушки, а в ручки фатунушки». «Постригули-помигули». «Пиврошка-другошка». «Первенчики-другенчики». «Перпелики-другелики». «Первинчики-другинчики убили голубинчики». «Катун-ладун»[31].

В заговорах: «Три тоски тоскучие, три рыбы рыдучие».

В частушках: «Коля колистый».

> Хи-ха-хи́, хи-ха-хи́,
> Сюда идут ебачи́.
> Ха-хи, ха́-хи, ха-хи, ха́-хи,
> Сюда идут разъеба́ки.

В былинах:

> А у ей было цядо *Вавило*.
> А пошел *Вавилушко* на *ниву*,
> Он ведь *нивушку* свою орати.[32]

Выделение в словах основных и формальных принадлежностей совершается путем психической ассоциации этих элементов в данном слове с соответственными элементами в других комбинациях, в других словах.

В тех стихах Хлебникова, где дан простор словотворчеству, осуществляется обычно сопоставление неологизмов с тожественной основной принадлежностью и различными формальными принадлежностями либо обратно с тожественной формальной принадлежностью, но здесь диссоциация происходит не на протяжении языковой системы определенного момента, как мы это видим в языке практическом, а в рамках данного стихотворения, которое как бы образует замкнутую языковую систему.

Приведу примеры:

1) Основная принадлежность тожественна, формальные различны, иначе говоря, сложное тавтологическое построение, т. е. обнаженное «производжение» (Paregmenon) классической риторики. Производжение вне логического оправдания широко применяется Хлебниковым и помимо введения неологизмов.

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных—смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

(*II, 35*)

2) Формальная принадлежность тожественна, основные принадлежности различны.

Часто эти формы рифмуют как бы в противоречие современной поэзии, где доведена до предела тенденция к рифмовке нетожественных частей речи. Сущность рифмы, которая, по выражению Щербы, является узнаванием ритмически повторяющихся сходных групп фонетических элементов, здесь состоит в выделении тожественных формальных принадлежностей, что облегчает диссоциацию.

Примеры:

а) Все члены сопоставления—неологизмы.

Свинец согласно ненавидим,
Сию железную летаву,
За то, что в мигах мертвых видим
Звонко-багримую метаву.

Летая, небу рад зорирь,
Сладок, думает горирь,
Людей с навиной единебен,
От лет младых, младых сумнебен
И многих сильных столь гинебен.

(*«Война-смерть», II, 187, 190*)

Волноба волхвобного вира,
Звеноба немобного яра...

Поюнности рыдальных склонов,
Знаюнности сияльных звонов
В венок скрутились..

(*«Нега-неголь», II, 16, 17*)

б) Часть членов — слова практического языка.

В тумане грезобы восстали грезоги,
В туманных тревогах восстали чертоги.

(*«Нега-неголь», II, 16*)

Везде преследует *могун*,
Везде преследуем *бегун*.
[*Печальны* мертвых улыбели,]
Сияльны неба голубели.

(*«Те-ли-ле»*)

Тебе поем, Родун,
Тебе поем, Бывун,
Тебе поем, Радун,
Тебе поем, Ведун,
Тебе поем, Седун,
Тебе поем, Владун,
Тебе поем, Колдун.

(*II, 271*)

Экономия слов чужда поэзии, если только не вызвана каким-либо специальным художественным заданием. Неологизм обогащает поэзию в трех отношениях:

1. Он сознает яркое эвфоническое пятно, в то время как старые слова и фонетически ветшают, стираясь от частого употребления, а главное, воспринимаясь лишь частично в своем звуковом составе.

2. Форма слов практического языка легко перестает сознаваться, отмирает, каменеет, между тем как восприятие формы поэтического неологизма, данной in statu nascendi, для нас принудительно[33].

3. Значение слова в каждый данный момент более или менее статично, значение же неологизма в значительной степени определяется контекстом, обязывая, с другой стороны, читателя к этимологическому мышлению. Вообще этимология постоянно играет большую роль в поэзии, причем возможны две категории случаев:

а) подновление значения. Ср., например, *тучные тучи* у Державина. Такое подновление может осуществляться не только путем сопоставления слов одного корня, но также путем употребления слова в его прямом значении, между тем как на практике оно употребляется только в значении переносном. Ср. у Языкова стихи: «Громада непогоды 〈...〉 *молниеносна* и черна» (пример Боброва); «и *день восторгнулся*, и день восстает» (Хлебников).

б) поэтическая этимология. Параллель народной этимологии практического языка. Очень интересные примеры приводит из латышского фольклора чешский языковед Зубатый[34]. Напр., в русском, приблизительно передающем оригинал, переводе: «Пять волков волка волокло».

На поэтической этимологии построена большая часть каламбуров, игра слов и т.п. Примеры из русской поэзии: «*Чудь начудила* да *Меря намерила*» (Блок). «Раньше жрал один *рот*, а теперь обжирают *ротой*» (Маяковский). «*Осока* наклонила *ось*» (Хлебников). «Охвачена *осенью осинка*» (Гуро).

У Хлебников неоднократны неологизмы, обусловленные поэтической этимологией.

Времыши — камыши
На озера бреге,
Где каменья временем,
Где время каменьем...
(*II*, *275*)

Ср. эпидемическое увлечение поэтической этимологией, отмеченное Тэффи (почему «до-сви-дания», а не «до-сви-швеция» и т. п.)[35].

Кроме того, путем словоновшества создаются новые, более дробные семантические единицы. Они излишни и слишком подвижны, слишком неопределенны в своих очертаниях для логических операций. Ср. особенно «Чернотворские вестучки» Хлебникова. Практическому языку куда менее нужны синонимы.

В «Госпоже Ленин» (*IV*, *246* сл.) мы встречаем иной тип дробной семантической единицы. Здесь Хлебников, по собственному выражению, хотел найти бесконечно-малые художественного слова (*II*, *10*). Персонажа нет. Он рассечен на составные голоса: голос зрения, слуха, рассудка, страха и пр. Это своего рода реализация синекдох. Ср. также рассказ «Ка» (*IV*, *27 сл.*), где душа делится на составные персонажи: Ка, Ху и Ба.

Деформация семантическая очень разнообразна в поэзии, и ей параллель — фонетическая деформация слова. Ср., например, рассечение слов: а) ритмическое (Гораций, Анненский, Маяковский); б) вклинивание одного слова в другое — прием, не чуждый поэтическому мышлению Хлеб-

никова (такова его этимология *по-до-л, ко-до-л*), но отсутствующий в его поэзии. Этот прием использован латинскими поэтами, ср. у Энния:

cere comminuit brum.

В современной русской поэзии его можно указать у Маяковского с некоторой долей логического оправдания:

Выговорили на тротуаре
«Поч-
Перекинулось на шины
Та».

(*«В авто»*)

К фонетической деформации относится и сдвиг ударения.

Ср. в фольклоре:

То́ню тя́ну,
Ры́бу ло́влю,
В ко́шелъ кла́ду,
До́мой не́су.

В современной поэзии — мысле́й, невесты́ (Крученых).

Часто для этого приема поэзия пользуется наличными акцентными дублетами:

Кабы по́ мосту, по мо́сту, по широкому мосту́...
Ты лети, лети, соко́л, высоко́ и далеко́,
И высо́ко, и дале́ко, на чужую сторону...

Подобные примеры «акцентной диссимиляции» — чрезвычайно любопытные — из поэзии древнеиндийской и древнегреческой приведены в «Опыте психологической лингвистики» ван Хиннекена[36]. Ср. также «Neuhochdeutsche Metrik» Минора[37].

Перебранные выше образчики семантической и фонетической деформации поэтического слова усматриваются, так сказать, невооруженным глазом, но по существу всякое слово поэтического языка — в сопоставлении с языком практическим — как фонетически, так и семантически деформировано.

Важная возможность поэтического неологизма — беспредметность. Действует закон поэтической этимологии, переживается словесная форма: внешняя и внутренняя, но отсутствует то, что Гусерль называет dinglicher Bezug[38]. Пример реализации «беспредметного» неологизма:

«У омера мирючие берега. Мирины росли здесь и там, белые сквозь гнезда ворон. Низ же зарос грустняком... Смертнобровый тетерев не

уставал токовать, взлетая на морину. Кругом заросло красивняком и мыслокой... Миловель стоял в пущах. Миристые звонко распевались песни. Прилетали неведомо откуда миристеющие птицы и, упав на ветку, начинали миристеть 〈...〉 Гордотяжкий пролетал мирёл...» («*Песнь Мирязя*», *IV*, *9—10*). «О лебедиво! О озари!» («*Кузнечик*», *II*, *37*).

Ср. поэтику заклинаний.

VII

В поэтическом языке существует некоторый элементарный прием—прием сближения двух единиц.

В области семантики модификацией этого приема являются: параллелизм, сравнение—частный случай параллелизма, метаморфоза, т.е. параллелизм, развернутый во времени, метафора, т.е. параллелизм, эллиптически сведенный к точке.

В области эвфонии модификациями приема сопоставления являются: рифма, ассонанс и аллитерация (или, шире говоря, повтор).

Возможны стихи, характеризующиеся установкой преимущественно на эвфонию. Есть ли установка на эвфонию установка на звуки?

Если да, то это была бы разновидность вокальной музыки, и притом музыка ущербленная.

Эвфония оперирует не звуками, а фонемами, т. е. акустическими представлениями, способными ассоциироваться со смысловыми представлениями.

Форма слова воспринимается нами, лишь будучи повторной в данной языковой системе. Одинокая форма умирает; так и звукосочетание в данном стихотворении (своего рода языковой системе in statu nascendi) становится «звукоо́бразным» (термин Брика[39]) и воспринимается лишь в результате повторности.

В современной поэзии, где на согласных сосредоточивается исключительное внимание, звуковые повторы, особенно типа АВ, АВС и т.п., освещаются часто поэтической этимологией, так что представление об основном значении связывается с повторяющимися комплексами согласных, а различествующие гласные становятся как бы флексией основы, внося формальное значение либо словообразования, либо словоизменения.

Ценным документом, характеризующим поэтическую этимологию как факт языкового мышления, является следующее рассуждение Хлебникова:

> «Слыхал ли ты, однако, про внутреннее склонение слов? Про падежи внутри слова? Если родительный падеж отвечает на вопрос *откуда*, а винительный и дательный на вопрос *куда* и *где*, то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по

смыслу значения. Таким образом, слова-родичи должны иметь далекие значения. Это оправдывается. Так, *бобр* и *бабр*, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы *бо*, самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения. В одном слове предписывается, чтобы действие боя было направлено на зверя (винительный — *куда?*), а в другом слове указывается, что действие боя исходит из зверя (родительный — *откуда?*). *Бег* бывает вызван боязнью, а *бог* — существо, к которому должна быть обращена боязнь. Также слова *лес* и *лысый* или еще более одинаковые слова *лысина* и *лесина*, означая присутствие и отсутствие какой-либо растительности — ты знаешь, что значит *лысая гора*, ведь лысыми горами зовутся лишенные леса горы или головы,— возникли через изменение направления простого слова *ла* склонением его в родительном (*лысый*) и дательном (*лес*) падежах ... Как и в других случаях, *е* и *ы* суть доказательства разных падежей одной и той же основы. Место, где исчезнул лес, зовется лысиной. Также *бык* есть то, откуда следует ждать удара, а *бок* — то место, куда следует направить удар» (*V, 171 сл.*).

Флектирование основ изредка обнаруживаем и в старой поэзии. Ср., например:

Кесарь мой святой *косарь*.
(*Батюшков*)

Примеры из Хлебникова:

Война и *меч*, вы часто только *мяч*
Лаптою занятых морей.
(*«Хаджи-Тархан», I, 119*)

О, прохожий, наши вежи
Меч забыли для *мяча*.
(*«Четыре птицы», II, 222*)

Я лишь *кролик* пугливый и дикий,
А не *король* государства времен...
Шаг небольшой, только „*ик*“
И упавшее *о*, кольцо золотое,
Что катится по полу.
(*«Война в мышеловке», II, 246*)

Горе вам, горе вам, жители пазух
Мира и *мора* глубоких *морщин.*
(«*Война в мышеловке*», *11, 248*)

Девицы дивятся.
(«*Игра в аду*», *II, 124*)

Иди же в *ножны*, ты не *нужен.*
(«*Гибель Атлантиды*», *I, 99*)

Толпу имел ли кто *понять*?
Толпе умел ли кто *пенять*?
(«*Война-смерть*», *II, 189*)

Сумная умность *речей*
Зыбко колышет *ручей*...
(«*Нега-неголь*», *II, 17—18*)

Плаха плоха только тем,
Что на ней рубят головы людям.
(«*Манифест председателей земного шара*», *III, 19*)

Босеж и *бесеж*
На зеленой травушке —
То *богиня*, то *бегиня*,
Где цветут купавушки.
(*II, 22*)

Пока уста *копей кипели*...
О мчи мечи наш крик бегущий.

Милой обыденщиной
Напоена *мгла.*
В эту ночь любить
И *могила могла*...
(*II, 30*)

Радой Славун, родун Славян...
Посолонь слава!
(«*Боевая*», *II, 23*)

То видим и верим, *чуя* и *чая.*
(*II, 250*)

Челн о *вол*ны бился *валок*,
Билась *воль*ная *вол*на.

Он был, плача тихо, жалок,
Она *грустью* полна.
И потом уходит *гордо*,
Поправляя *волоса*,
По тропинке *горной* твердо...[40]
(*«Алчак», II, 52*)

Бурного *лёта летá.*
(*«Каменная баба», III, 35*)

Я видел
Выдел
Весен
В осень,
Зная
Знои
Синей
Сони...
(*III, 27*)

Кант... Конт... Кент... Кин...
(*«Чертик», IV, 202*)

Популяризация этого приема у Асеева, Маяковского.

Когда земное склонит *лень*,
Выходит легким шагом *лань*,
С ветвей сорвется мягко *лунь*,
Плеснет струею черной *линь*.

И чей-то *стан* колеблет *стон*,
То может — *Пан*, а может — *пень*,
Из *тины* — *тень*, из *сини* — *сон*,
Пока на *Дон* не ляжет *день*.
(*Асеев, 1916*)

Наш *бог бег*...
Зеленью *ляг, луг*...
Лет быстролётным коням...
Радости *пей. Пой.*[41]
(*Маяковский, «Наш марш»*)

(ср. у Е. Гуро: *День* сквозь облако — *дюна*).

Любопытным примером звукообразного построения является контаминация двух членов построения в третьем.

Фольклорные примеры:

Сила солому ломит. (*Пословица*)

В Верейском уезде старик-сказочник рассказывал мне о том, как мужик из мести, заманив барина хитростью в баню, там его до полусмерти исколотил, отбарабанил. «Барина да в бане да отбарабанил! Ловко!» — подхватил с восторгом один из парней-слушателей.

У Хлебникова:

Ты знаешь: путь изменит *пря*,
И станем верны, о *Перуне*…
Так ты окончил *Перунепр*.
(*«Перуну», II, 198—199*)

И дева *векиня*, *векиня* в *веках*,
Векуя свой *век* в огнелетных *венках*.
На долево зарево бросаю я сень,
И гласом без марева кликнула день.
И день восторгнулся, и день ужаснулся, и день восстает,
И день свое *вено векине несет*.
(*«Боготекум», II, 265*)

Моих друзей летели *сонмы*.
Их *семеро*, их *семеро*, их *сто*.
И после испустили *стон мы*…
(*III, 25*)

Начальный звук, говорит Хлебников, имеет особую природу, отличную от природы своих спутников. Первый звук слова приказывает остальным. Слова, начатые одной согласной, имеют общее направление, как рои падающих звезд.

На поэтической значимости начального звука слова основана аллитерация в узком смысле этого термина. Примеры сложных консонантных структур у Хлебникова:

И в утонных негах снега.
Былых белых грез зари.

И в дебрях голубых стонало солнце
Любри голубри небо рассыпало.

Смехлые уста смерть протянула целующая,
Дохла и пуста твердь протянулась целуемая,

Голуботелая одуванчикокосая,
Чьи волосы золота волосы,
Овеклые слезы остеклянелые, чьи голосы володы голоса,
Застыли нетленными,
Зовем их слепые — вселенными...
(*II*, *272*)

В первом четверостишии следующие повторные ряды:

1) Б-Л — былых, белых, любри, голубри. Былых — белых — флектирующий ряд. Любри — голубри — форма воспринимается через сопоставление двух неологизмов с общей формальной принадлежностью и через сопоставление с теми же принадлежностями — основной и формальной, но данными вне неологизмов: дебрях голубых.

2) С-Т-Н-Л — утонных, снега, солнце; контаминация — стонало.

3) Н-Г — негах, снега.

4) Р-З — грез, зари.

Пятый и шестой стихи во вторых половинках своих параллельны в синтаксическом, морфологическом и эвфоническом отношениях: смерть — твердь, протянула — протянулась, целующая — целуемая. Первые половинки параллельны только эвфонически, заключая в параллельных слогах силлабической схемы одинаковые группы интервокальных согласных (*хл*, *cm*). Ср. подобное явление в частушках:

Плы́вет *лодка весел восемъ*,
Мой *миленок бросил в осенъ*.

Волосы золота волосы/голосы володы голоса — эвфонико-синтаксическая метатеза.

Последние стихи дают следующие повторные ряды:

1) С-Л — волосы, слезы, голосы, слепые, вселенными.

2) Т-Л — голуботелая, золото, нетленными.

Контаминация обоих рядов: застыли остеклянелые.

3) В-Л — волосы, овеклые, володы.

4) К-Л — овеклые, остеклянелые.

В пору когда в вырей
Времирей умчались стаи,
Я времушком-камушком игрывало
И времушек-камушек кинуло,
И времушко-камушко кануло,
И времыня крылья простерла.
(*II*, *271*)

Стихотворение построено на сопоставлении *вр* и начального *к*. Вырей, врем-, игрывало; когда, камуш-, кинуло-кануло, крылья. Остальные консонантные группы — *пр* (пору), *ст* (стаи), *рл* (крылья) контаминированы в заключительном слове (простерла).

Тебя пою, мой синий сон,
И теня саней золотые
Зимы седой и сизый стон
И тени теми...

(*II*, 277)

Здесь переплет свистящих (6*с*, 3з) и взрывных зубных (6*т* и 1*д*) на фоне носовых (6*н* и 3*м*), контаминирующее слово: стон.

Практический язык знает замену одного начального согласного другим в результате аналогии (например, *девять* под влиянием *десять*); еще более характерно это явление для ляпсусов; таковы случаи антиципации начального звука одного из сопутствующих слов. Напр., «скап стоит» или обратно «леса лостут»[42].

В стихах Хлебникова это явление использовано как поэтический прием: начальный согласный заменяется другим, извлеченным из иных поэтических основ.

Слово получает как бы новую звуковую характеристику, значение зыблется, слово воспринимается как знакомец с внезапно незнакомым лицом или как незнакомец, в котором угадывается что-то знакомое.

Сияющая вольза
Желаемых ресниц
И ласковая дольза
Ласкающих десниц.
Чезори голубые
И нрови своенравия.
О, мраво! Моя моролева,
На озере синем — мороль.
Ничь трусы — туда!
Где плачет зороль.

Усвоение облегчено, во-первых, сопоставлением двух субститутов начального согласного в одном и том же слове (вольза — дольза, мороль — зороль); во-вторых, одинаковым субститутом в двух соседних словах (мраво — моролева); в-третьих, соседством с деформируемым словом слова, из которого заимствован начальный согласный (нрови своенравия).

Подобную субституцию находим в искусственных профессиональных языках.

Толстой, не желая отрывать фамилии героев «Войны и мира» от действительности, стремясь, чтобы они «звучали чем-то знакомым и естественным в русском аристократическом кругу», не умел, по собственному выражению, «обойти эту трудность иначе, как взяв наудачу самые знакомые русскому уху фамилии и переменив в них некоторые буквы» (ср., например: Волконский, Друбецкой). «Я бы очень сожалел,—говорит Толстой,—ежели бы сходство вымышленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описать то или другое действительное лицо».

Сходное языковое явление представляют собою и так называемые парные слова (Reimwörter), с тою лишь разницей, что деформированное в этих случаях слово остается связанным с первоначальной формой. Много примеров в прибаутках, которыми, по словам Шейна, шаловливые ребятишки потешаются часто без всякого даже повода ради одной только словесной забавы[43].

VIII

Игра на синонимах — это как бы частичная эмансипация слов от значений, т. е. новому слову не сопутствует новое значение; с другой стороны, возможна новая дифференциация семантических оттенков.

Примеры:

Он гол и наг.
(*«Вила и леший», I, 129*)

Ведай, знай.
(*«Гибель Атлантиды», I, 97*)

Кто нам товарищ и друг?
(*III, 17*)

Мы, пастухи людей и человечества.
(*III, 17*)

Лицо отмщенья и возмездий.
(*«Гибель Атлантиды», I, 101*)

Смертей и гибели плачевные узоры.
(*«Змей поезда», II, 107*)

Обратное явление — игра на омонимах, равно как и игра на синонимах, основана на несовпадении единицы значения и слова — параллель протекающей раскраске в живописи. Примеры:

Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву.
Мера то полна овса, то волхвует словом.
(*II, 93*)

Ср. в «Балаганчике» Блока: «Появляется... девушка... За плечами лежит заплетенная коса. Мистики: — Прибыла!.. За плечами коса. Это — смерть».

«Какие прекрасные книги оставлены ею здесь. Целая куча. Все Конт да Кант. Еще Кнут. Извозчик, не нужен ли тебе кнут?
— А? У меня свой есть» (*«Чертик», IV, 202*).

И своды надменные взвились —
Законы подземной гурьбы.
(*«Игра в аду», II, 119*)

Ср. у Маяковского: «Лишь злобно забившись под своды законов, живут унылые судьи».

Излюбленный прием современных поэтов — одновременное употребление слова в буквальном и метафорическом значениях.

Ты (Фонтанка) от дворцов переползешь,
Под плоскогорьем Клодта, Невский
И сквозь рябые черныши
Дотянешься, как Достоевский,
До дна простуженной души.
(*Б. Лившиц*)

Примеры реализации игры на синонимах, когда синонимы становятся как бы самостоятельными персонажами:

Сон ходит по лавке,
Дремота по избе,
Сон-то говорит:
— Я спать хочу.
Дремота говорит:
— Я дремати хочу

Сон ходит по сеням,
Дрема по новым,
Сон у дремы все выспрашивает...[44]

Здесь несомненна персонификация двух членов формального параллелизма типа:

Девица ходит по сеням,
Красная по новым.

Т. е. в стихе А дано определяемое, в стихе В, параллельном А,—эпитет, а как частный случай—синоним.

Как на Ванины именины
Испекли мы каравай—
Вот такой ширины,
Вот такой ужины,
Вот такой вышины,
Вот такой нижины.
(*Детская игровая песня*)

Всходит месяц, обнаженный,
При лазоревой луне.
(*Брюсов*)

Где туч и облака межа...
(*Хлебников, I, 101*)

Зачем отечество стало людоедом,
А родина его женой.
(*Хлебников, III, 19*)

Последний пример характерен как показатель принудительности для словесного образа языковой категории рода. Персонифицируясь, имена женского рода становятся лицами женского пола, а имена мужского и среднего родов становятся лицами мужского пола. Так, например, русский, представляющий себе дни недели в виде лиц, понедельник и воскресение представляет себе как мужчин, а среду—женщиной. Любопытно, что Репин недоумевал: почему грех (die Sünde) у Штука изображен женщиной?

Ср. аналогичную принудительность грамматического рода по отношению к прилагательному принадлежности в детской песенке:

На бабью рожь,
На мужичий овес,
На девичью гречу,
На маличье просо.[45]

Излюбленным синонимическим материалом являются иностранные и диалектические слова:

Там полубоязливо стонут: Бог,
Там шепчут тихо: Гот,
Там стонут кратко: Дье.
(*Хлебников, «Маркиза Дезес», IV, 235*)

Сколько скуки в скоке скалки!
О день, и динь, и дзень!
О ночь, нуочь и нич!
Морской прибой всеобщего единства.
(*«Дети выдры»*, *II*, *168*)

(Нуочь и нич — украинские фонетические варианты, дзень — белорусский, динь — диалектический великорусский.)

Ср. у Маяковского:

...В честь
Твоего — сиятельный — сана:
Бр-р-а-во!
Эвива!
Банзай!
Ура!
Гох!
Гип-гип!
Вив!
Осанна!
(*«Человек»*)

Иноязычные слова вообще находят себе богатое применение в поэзии, будучи неожиданны своим звуковым составом, при приглушенном значении.

Таковы же и неологизмы Хлебникова на основании собственных имен:

О, достоевскиймо бегущей тучи,
О пушкиноты млеющего полдня,
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.
(*II*, *89*)

Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, *зар*атустрь!
А небо синее, моцарть!
И, сумрак облака, будь Гойя!
Ты ночью, облако, роопсь!
(*«Четыре птицы»*, *II*, *217*)

Здесь, как и в большинстве случаев, юмористическая поэзия оказывается провозвестницей новшества. Ср. у Пушкина: кюхельбекерно, огончарован. У Кольцова уже вне юмористического применения: пилатить.

Собственные имена, фамилии, в практическом языке — ярлыки, связанные с называемым объектом лишь ассоциацией по смежности и не вызывающие нормально никаких словесных переживаний. Иное дело в эмоциональном языке и в поэзии. В последней наблюдаем, во-первых, подновление значения,— в юмористическом применении у Пушкина:

Веселися, Русь! Наш Глинка -
Уж не глинка, а фарфор.

У Хлебникова: «Из Пушкина трупов кумирных пушек наделаем с на».

У Маяковского: «Сыт, как Сытин».

Во-вторых, выступает чисто поэтическая этимология: «О, Тютчев туч» (*Хлебников, IV, 233*).

IX

Подобно сопоставлениям семантическим, рифма как сопоставление эвфоническое в современной поэзии очень приблизительна (сходное на фоне контрастирующего). Для звукового состава хлебниковской рифмы, да и вообще рифмы в новой русской поэзии, характерно:

1. Согласные более валентны, чем гласные. Это вообще черта современной эвфонии.

Литературный старовер Андреевский возмущался неорганизованным вокализмом в стихах предтечи модернистов Случевского. Уже по мнению Алексея Толстого,. безударные гласные никакого значения не имеют: «Одни согласные считаются и составляют рифму». Для современного поэта такие пушкинские рифмы, как: меня — моя, себя — я, любви — мои, она — сошла и т. п.[46], совершенно немыслимы.

2. Различие между твёрдыми и мягкими согласными в значительной степени приглушено.

Гласные акустически характеризуются высотой основного тона, акустическое различие между согласными палатализованными и непалатализованными есть также различие в высоте основного тона. Итак, эволюция поэтической эвфонии параллельна пути современной музыки — от тона к шуму.

3. Пушкинская школа культивировала в рифме замыкающие звуки, современная поэзия — звуки опорные, звуки замыкающие могут не совпадать.

4. Согласные могут быть нетожественны, а лишь сходны акустически.

5. Порядок согласных может быть неодинаков (рифма-метатеза).

6. Ударение в рифмующихся словах может не совпадать.

Если рифма генетически была ритмической фиксацией, узаконением, как бы кристаллизацией отдельного типа эвфонической структуры, то

рифма современная исходит и из ряда других типов. Напр., в области повтора — из типа СВА. Очевидно, выпады поэтов разных школ и периодов против рифмы объясняются в значительной степени тем, что она является канонизацией всего лишь одного типа, т.е. оскудением по сравнению с «искусным подбором гласных или согласных букв при самом течении речи», за который ратовал, порицая рифму, поэт Семен Бобров[47]. Это обогащение рифмы могло осуществиться тогда, когда внимание стало настойчивей фиксироваться на эвфонической структуре стиха: те построения, которые прежде оставались скрыты (latent), наконец, всплыли на светлое поле сознания.

В области повтора, единственного из неканонизованных эвфонических приемов русской поэзии, которому оказалась посвящена удовлетворительная работа[48], русские поэты прошлого осознали только тип АВ. Только на этот тип обращают они внимание в своих заметках о стихах. Пушкин говорит о музыкальных звуках «вла-вла», Семен Бобров отмечает художественную строку у Ломоносова:

Только мутился песок, лишь белая пена кипела.

Радищев возмущается какофоническим стихом Тредьяковского:

Книга держима им была собранием имнов.

Рифма, оставаясь проявлением последовательной или частичной симметрии в эвфоническом отношении, идет на протяжении истории русской поэзии от симметрии семантической, синтаксической и морфологической сперва к асимметрии синтаксической, потом к асимметрии морфологической. Симметрия морфологическая сохранилась только в поэзии неологизма, о чем было сказано уже выше.

Характерная разновидность современной асимметричной, обнаженной рифмы — рифма составная, первично бывшая монополией юмористической поэзии (т. н. каламбурные рифмы: Минаев и т. д.).

Обнажение рифмы знаменует освобождение ее звуковой валентности от смысловой связи. В этом направлении в истории русской поэзии можно установить следующие этапы (хотя в каждый момент как бы на периферии поэзии могут быть в наличии все этапы).

1. Рифмующие слова прежде всего связаны, сопоставлены в смысловом отношении.

2. Рифмующие слова не связаны между собой в смысловом отношении, но объединены важностью в смысловом отношении, как бы смысловым акцентом.

3. В качестве носителей рифмы искусственно выдвинуты слова, не вызванные существом дела, интересами рассказа, несущественные в смысловом отношении (напр., эпитеты).

4. Рифмуют слова, почти не связанные логически с текстом, привлеченные ad hoc. Ср. отзыв Айхенвальда о рифмах Брюсова[49]. Таким путем выдвигается эвфоническая ценность рифмы.

В скрытом виде именно рифмовка слов, привлеченных ad hoc, характерна для поэзии вообще.

Ришэ: «Рифма вызывает стихотворение. Ум работает каламбурами».

В современной поэзии этот прием обнажен. Подобное обнажение рифмовки ср. у Пушкина, оправданное юмористически.

Фригийский раб, на рынке взяв язык,
Сварил его... (у господина *Копа*
*Коп*тят его). Езоп его потом
Принес на стол... Опять, зачем Езопа
Я вплел с его вареным языком
В мои стихи? Что вся прочла Европа,
Нет нужды вновь беседовать о том.
Насилу-то, рифмач я безрассудный,
Отделался от сей октавы трудной.
(*«Домик в Коломне»*)

Обнажение рифмы как бы подчеркивает ее, что очень важно в тех случаях, когда стих слабо ограничен ритмическими константами. Потому в устной поэзии именно сказовый стих культивирует обнаженную рифму; такая рифма нередка и в силлабических виршах, и она естественно была отвергнута создателями тонического стихосложения. Приводя как характерный пример русского силлабического стихосложения анонимную поэму семнадцатого века о Страшном суде, Тредьяковский замечает: «Так рифма почтена необходимою в стихах, что хотя б слово рифмы и ничего не значило и было б всеконечно поврежденное или нарочно вымышленное, а соглашалось бы только изрядно с рифмою предыдущего стиха, такое чудовищное слово, не токмо не пренебрегаемо было, но и еще предпочитаемо в стихе для рифмы»[50]. Пример:

— Составы, кости трепещут,
И власы глав их клекещут.
— Все и звезды наипаче
Чисти, светлозрачни в зраче.
— Тако же минует и протчих;

Огнь воссияет в горнчих…
— Оный ему есть светильник,
Твоими враты входильник.
— Все веселие духовно,
Всюду глас радости зовно.
— Князь, княгини, княжаны,
Воеводы, потентаны,
Военачальники морски,
Сухопутн, велик, маловски.
— Всем дадутся венцы драги,
Одежды, златосветовлаги.

Ср. также составные этимологические рифмы у Симеона Полоцкого (*Плутон — плут он* и т.п.). Русский верлибр выдвинул с новой силой установку на рифму.

Повтор также до некоторой степени обнажен у Хлебникова, т. е. образующие повтор словосочетания часто почти не обоснованы логически.

Полна соблазна и *бела*,
Она *забыла* про *белила*.
(*«Мавка», II, 196*)

Такие *нравы* и *дрова*
В *стране* усопших *встречи!*
Из *слез*, что когда-либо *лились*,
Утесы стоят и *столбы*…
Тех *властелинов весел* сброд…
Иль *вызвать* стон *лукавой хари*
Под *визг верховный колеса*…
В *очках* сидели здесь косые,
Хвостом под мышкой *щекоча*…
И *взвился* вверх *веселый* туз…
И всё *невольно* загудело,
В глазах *измены* сладкой трубы,—
Среди *зимы* течет *Нева*…
Она *пошла*, дабы сгореть,
Высоко, *пошло* и бесплатно…
(*«Игра в аду», II, 119 сл.*)

Ты… *Мы-с мясом* теплым нас нежи.
(*«Война-смерть», II, 188*)

Там, где смысловой момент ослаблен, мы замечаем своего рода эвфоническое сгущение. Ср., напр., бессюжетные частушки типа:

Мамка, мамка, вздуй оГоНь,
Я попал в ГовНо НоГой.

Ср. у Пушкина:

Что? *Перестать* или *пустить на пе*?
Признаться вам, я в *пятистопной строчке*...

(повтор *прстт-псттнп пр-птстпн-стр*).

У Хлебникова:

Путеводной рад слезе,
Не противился стезе.
(*«И и Э»*, *I*, *87*)

Последние два стиха образуют сплошной повтор. Хлебников сам говорит:

«Вот частушка из „Пощечины общественному вкусу“:

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер...

В ней, в 4 строчках, помимо желания написавшего этот вздор, звуки *у*, *к*, *л*, *р* повторяются пять раз каждый» (*V*, *185*).

Ср. также:

В соногах-мечтогах
Почил он, *почему у черты*.
В чертогах-грезогах
Почил он, *почил у мечты*.
(*«Нега-неголь»*, *II*, *16*)

В стихе четвертом по сравнению со стихом вторым — метатеза: *мчф — лмч*.

Обнажение метатезы при естественном ослаблении смыслового момента в хлебниковском «Перевертне»:

Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он.
Идем, молод, долом меди
Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долог?
Пал, а норов худ и дух ворона лап.

А что? я лов? Воля отча!
Яд, яд, дядя!
Иди, иди!..

(*II*, *43*)

Ср. так называемые раки киевского поэта XVII в. Величковского:

Анна ми мати и та ми манна,
Анна пита мя я мати панна,
Анна дар и мне сень мира данна.

Особенно характерны эвфонические сгущения, звуковой орнамент для рефренов и зачина.

Пример зачина у Хлебникова: «В шали шалый шел...» (Песня мертвых из «Ошибки смерти», *IV*, *251*).

На ряде приемов поэзии Хлебникова мы видим то же явление: приглушение значения и самоценность эвфонической конструкции. Отсюда один шаг до языка произвольного.

«Найти, не разрывая круга корней,— говорит Хлебников,— волшебный камень превращенья всех славянских слов, одно в другое — свободно плавить славянские слова, вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз. Увидя, что корни лишь призраки, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки,— мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку.» (*II*, *9*)

Это произвольное словотворчество может формально ассоциироваться с русским языком. Таковы стихи Константина Большакова:

Эсмерами вердоми весна лилиелит...

У Хлебникова:

Вон там на дорожке белый встал и стоит виденнега!
Вечер ли? дерево ль? Прихоть моя?
Ах, позвольте мне это слово в виде неги!

(«*Опыт жеманного*», *II*, *101*)

Тарарахнул зинзивер.

(«*Кузнечик*», *II*, *37*)

Такие слова как бы подыскивают себе значение. В этом случае нельзя, пожалуй, говорить об отсутствии семантики. Это, точней, слова с отрицательной внутренней формой, как примерно именительный *дом* — по Фортунатову, слово с отрицательной формой словоизменения.

Второй тип произвольного словотворчества стремится не входить ни в какую координацию с данным практическим языком. Таковы, напр., сектантские глоссолалии, относимые их создателями к иностранным языкам. У Хлебникова заумные произведения оправданы, например, птичьим языком («Мудрость в силке»), обезьяньим языком («Ка»), бесовским языком («Ночь в Галиции», где Хлебников широко использовал русские заговоры).

Самое оправдание может быть заумным.

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Лиэээй пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь,
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило лицо.
(*II, 36*)

Для заумной речи рассматриваемого типа характерны чуждые практической речи звукосочетания. Так, у Хлебникова: 1) зияние (*лиэээй* и т.п.); 2) твердость согласных перед е (*вээоми* и т.п.); 3) необычные группы согласных (ср. особенно «Мудрость в силке» и «Ка»).

На ряде примеров мы видели, как слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец, даже внешнюю форму. В истории поэзии всех времен и народов мы неоднократно наблюдаем, что поэту, по выражению Тредиаковского, важен «токмо звон». Поэтический язык стремится, как к пределу, к фонетическому, точней,— поскольку налицо соответствующая установка,— эвфоническому слову, к заумной речи.

Но о самом пределе характерно отмечает Хлебников: «Во время написания заумные слова умирающего Эхнатена „манч, манч!“ из „Ка“ вызывали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто. Отчего — я сам не знаю».

[Май 1919]

Печатается по: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову — Jakobson R. Selected Writings, V. The Hague — Paris — New-York, 1979, pp. 299—354.

Из статьи
«ПОДСОЗНАТЕЛЬНЫЕ ВЕРБАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В ПОЭЗИИ»

Que le critique d'une part, et que le versificateur d'autre part, le veuille ou non.

Ferdinand de Saussure[1]

Всякий раз при обсуждении фонологической и грамматической ткани поэзии, независимо от языка, на котором написано стихотворение, и времени, когда оно было написано, у моих читателей или слушателей постоянно возникает один вопрос: были ли структуры, обнаруживаемые в ходе лингвистического анализа, созданы намеренно и сознательно в процессе творчества и осознаются ли они поэтом?

Вероятностный подсчет и тщательное сопоставление поэтических текстов с другими видами словесных сообщений показывают, что поразительные особенности поэтического отбора, сопоставления, распределения или неиспользования различных фонологических и грамматических элементов нельзя рассматривать как нечто несущественное или случайное. Любое значительное поэтическое произведение, будь то импровизация или плод длительной, скрупулезной работы, сопряжено с целенаправленным отбором словесного материала.

В частности, при сопоставлении разных вариантов одного стихотворения выявляется роль фонологической, морфологической и синтаксической структуры для данного автора. Ключевые моменты этой схемы могут не осознаваться (как довольно часто и бывает), но даже если поэт или вдумчивый читатель и не могут указать на использованные приемы, они

---

[1] «Хочет ли этого критик, с одной стороны, или версификатор, с другой». *Фердинанд де Соссюр* (*франц.*).

невольно отдают предпочтение тому варианту, в котором художественные достоинства контекста определяются этими элементами, перед другим вариантом, в котором эти элементы отсутствуют.

Поэт склонен осознавать те вербальные структуры и в особенности те правила стихосложения, которые он воспринимает как обязательные, в то время как факультативные, альтернативные приемы труднее выделить и интерпретировать. Безусловно, как подчеркнул Бодлер, говоря об Э. А. По, сознательный подход к творчеству возможен, и влияние его на поэзию может быть положительным. Остается все же вопрос: не основан ли в каких-то случаях такой сознательный подход на вербальной интуиции, которая ему предшествует? Рациональное осмысление (*prise de conscience*) построения текста может возникнуть у автора, хотя и необязательно, лишь задним числом — или даже никогда не появиться. Нельзя просто списать со счетов обоснованные высказывания по данному вопросу Шиллера и Гете, содержащиеся в их переписке. Из опыта (*Erfahrung*) Шиллера следует, что поэт начинает лишь с подсознательного (*nur mit dem Bewusstlosen*) (письмо от 27 марта 1801 г.). В своем ответе от 3 апреля Гете заявляет, что это — еще не все (*ich gehe noch weiter*). Он утверждает, что подлинное творчество настоящего поэта рождается бессознательно (*unbewusst geschehe*), в то время как все рациональное, проистекающее из длительных раздумий (*nach gepflogner Überlegung*) возникает лишь случайно (*nur so nebenbei*). Гете не допускает, что размышления поэта над написанным произведением способны исправить или улучшить его текст.

Велимир Хлебников (1885—1922), вспоминая спустя несколько лет свое короткое стихотворение «Кузнечик» (около 1908 г.), вдруг осознал, что в его первом, ключевом предложении — *«от точки до точки»* — каждый из звуков *к*, *р*, *л*, и *у* встречается пять раз — *«помимо желания написавшего этот вздор»*, как он признавался в своих заметках 1912—13 гг. Таким образом, он присоединился ко всем тем поэтам, которые допускали, что сложные вербальные схемы могут присутствовать в их произведениях без их ведома или желания (*que... le versificateur... le veuille ou non*), или — по свидетельству Вильяма Блейка — «без Преднамеренности и даже против моей Воли». Однако и в этих своих более поздних рассуждениях Хлебников упустил из вида гораздо более широкий диапазон регулярных фонологических повторов. На самом деле все согласные и гласные, относящиеся к трехсложной основе начального яркого неологизма *крылышкуя*, производного от слова *крылышко*, проявляют такую же «пятеричную структуру», так что в это предложение, разделяемое поэтом то на три, то на четыре строчки, входят *5* /*к*/, *5* дрожащих /*р*/ и /*р'*/, *5* /*л*/, *5* шипящих

(*/ж/*, */ш/*) и *5* свистящих (*/з/*, */с'/*), *5* */у/*, а в каждой из двух предикативных частей этого предложения встречаются *5* */и/* в обоих вариантах данной фонемы, переднем и заднем:

Крылышкуя золотописьмом тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
(*V, 191*)

В этом трехстишии, представляющем собой последовательность из 16 двухсложных, в основном хореических стоп (sic!—*Ю. К.*, *Х. Б.*), каждая из трех строк содержит 4 ударных слога. Из ударных фонем пять бемольных (лабиализованных) гласных—*3* */ý/* плюс *2* */ó/*—противопоставляются их пяти простым (нелабиализованным) коррелятам—*2* */и́/* плюс *3* */é/*; с другой стороны, эти десять некомпактных фонем разделены на пять диффузных (высоких) гласных—*3* */ý/* плюс *2* */и́/*—и их пять недиффузных (средних) коррелятов—*2* */ó/* плюс *3* */é/*. Два компактных */á/* занимают одинаковое—предпоследнее—место среди ударных гласных первой и последней строк, и каждой из них предшествует */ó/*: *письмÓм тончÁйших*—*мнÓго трÁв*. Пять окситонных словоформ трехстишия, каждая из которых завершается ударным закрытым слогом, дополняют эту пятеричную схему.

Цепочка «пятерок», которыми пронизана фонологическая ткань этого отрывка, не может быть ни случайной, ни поэтически незначимой. Не только сам поэт, вначале не осознавший механизм, лежащий в основе этого глубинного построения, но и самые внимательные читатели спонтанно воспринимают удивительную цельность этих строк, не задумываясь, на чем она основана.

Разбирая образцы «самовитой речи», тяготеющие к «пятилучевому строению», Хлебников усмотрел проявление той же установки в ключевом предложении своего более раннего «Кузнечика» (написанного приблизительно в то же время, что и смелые разыскания Соссюра в области поэтических анаграмм), но не обратил внимание на ведущую роль, которую играет в этом контексте деепричастие *Крылышкуя*, неологизм, с которого начинается стихотворение. Только вновь обратившись к этим строкам в более поздней заметке (1914—*V, 194*), он был очарован скрытой в деепричастии анаграммой: по Хлебникову, слово *ушкуй* (разбойничий корабль, метонимически—пират) сидит в стихотворении, «как в коне Трои»: «*КРЫЛыШКУ́Я сКРЫ́Л уШКУ́Я деревя́нный ко́нь*». Заглавный герой текста *КУзНе́чИК*, в свою очередь, парономастически ассоциируется со словом *ушКУ́йНИК* (разбойник), а диалектное обозначение кузнечика *конёк*, по-видимому, поддерживало хлебниковскую аналогию с троянским конем. Этимологические связи родственных слов *кузне́чик* (буквально:

«маленький кузнец»), *кузнéц, кóзни, ковáть, кую* и *ковбрный* усиливают образность, а такая скрытая пружина хлебниковского творчества, как поэтическая этимология, сводит вместе *кузнечик* и *кузов*, наполненный многими «прибрежными травами и верами» или, быть может, разными иноземными захватчиками. Лебедь, который возникает в неологизме в конце стихотворения, «*Ó лебедиво — Ó озари!*», по-видимому, дает дополнительный намек на гомеровский субстрат образной двусмысленности текста: это призывание божественного лебедя, породившего троянскую Елену. *Лебед-иво* построено по модели *огн-иво*, так как превращение Зевса в огненного лебедя напоминает о превращении кремня в огонь. В форме *любеди* в черновом наброске «Кузнечика» просматривается соединение слова *лебеди* с корнем *люб-*, который часто встречается в хлебниковских неологизмах. По всей видимости, *крылышкуя* — ключевое слово в стихотворении — спонтанно, «в чистом неразумии», вдохновило поэта и руководило процессом создания всего текста.

Метаязык поэта может сильно отставать от его поэтического языка, что подтверждается не только значительными пробелами в наблюдениях Хлебникова над пятеричным структурированием данного трехстишия, но и еще больше тем, что в следующей же фразе той же заметки он сетует на отсутствие подобной структуры в его воинственном четверостишии — «Бýдьте грóзны, как ОстрÁница, / ПлÁтов и БаклÁнов, / Пóлно вам клÁняться / Рóже басурмÁнов». При этом он удивительным образом не замечает содержащихся в нем шести «пятерок»: пять ударных *а* в сильной позиции; пять бемольных (лабиализованных) гласных — /*ó*/, /*ý*/ и безударное /*у*/; пять губных смычных /*б*/, /*п*/ (все в начальной позиции); пять заднеязычных смычных /*г*/, /*к*/; пять переднеязычных смычных /*т*/, /*т'*/; пять свистящих /*з*/, /*с*/, /*ц*/. Таким образом, почти половина фонем этой цепочки принимают участие в «пятилучевой» схеме. Кроме перечисленных гласных и шумных согласных, четко симметрично выстраиваются переднеязычные сонанты — /*рнрн'*|*ллн*|*лнлн'*|*ррн*/: все же сонанты четверостишия разделены поровну на восемь плавных и восемь носовых.

В предисловии к планировавшемуся собранию сочинений, написанном в 1919 г., Хлебников рассматривает стихотворение «Кузнечик» как «малый выход бога огня» (*II, 8*). В строке между начальным трехстишием и конечным призывом, *Пинь-пинь*[*-пинь*] — *тарарáхнул* (первоначально *тарарапиньпúнькнул*) *зинзивéр*, обращает на себя внимание сочетание яростного, громоподобного удара *тарарах-* со слабым писком *пинь*, а также отнесение оксюморона к подлежащему *зинзивéр*, которое, как и другие диалектные варианты — *зензевéр, зензевéль, зензевéй*, является заимствованием, родственным английскому слову *ginger* (имбирь), хотя в русском языке это слово обозначает «проскурняк». На основании двойного прочтения

крылышкуя у Хлебникова можно предположить схожую парономастическую связь между *зинзивéр* и громовержцем *Зевсом*: /*ЗИнЗИВÉр*/—/*ЗИВÉс*/.

После того как Хлебников обнаружил и исследовал тенденцию к частым пятеричным звуковым повторам в поэзии, особенно в ее свободных заумных разновидностях, это явление подсказало ему аналогию с пятью пальцами рук или ног, а также со сходным строением морских звезд и пчелиных сот (*V, 187, 185*). Как, должно быть, удивился бы поэт, этот вечный искатель далеко идущих аналогий, если бы узнал, что загадочная проблема преимущественно пятеричной симметрии в цветах и в человеческих конечностях стала недавно предметом научных дискуссий, итог которым подвел физик Виктор Вайскопф, заметивший, что «статистическое исследование формы пузырей пены показало, что многоугольники, образуемые на каждом пузырьке линиями контакта со смежными пузырьками,—это, как правило, пяти- или шестиугольники. В целом, среднее количество углов в этих многоугольниках—5,17. Набор клеток должен иметь сходную структуру, и любопытно отметить, что точки контакта могут вызвать особые процессы роста, которые, возможно, отражают симметричное расположение этих точек»[2].

1970
Перевод Ю. А. Клейнера и Х. Барана

Печатается по: Jakobson R. Selected Writings. III. The Hague—Paris—New York, 1981, pp. 136—140.

[2] Weisskopf V. The Role of Symmetry in Nuclear, Atomic, and Complex Structures.— Вайскопф В. Роль симметрии в ядерных, атомных и комплексных структурах—доклад, прочитанный на Нобелевском симпозиуме 26 августа 1968 г. (*примеч. Р. Я. Якобсона*).

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

С Хлебниковым я познакомился в конце декабря тринадцатого года. Я решил, что необходимо встретиться и побеседовать. У меня перед ним было восхищение, не поддающееся никаким сравнениям.

Уже вышел первый альманах «Садок судей»[1]. В то время я нашел у знакомых и чуть не зачитал уже редкостный первый «Садок» — я считал, что владельцам он ни к чему, но они потребовали его обратно — пришлось вернуть. Первый «Садок судей» меня ошеломил, а когда я прочел в рецензии Городецкого на второй «Садок», что в «Студии Импрессионистов», в том же десятом году, были напечатаны стихи Хлебникова «Заклятие смехом», они меня впрямь потрясли[2].

Хлебников снимал комнату где-то у черта на куличках, именовавшихся чем-то вроде каменноостровских Песков. Я помню, как искал его жилище, помню, что был пронзительный и для москвича необыкновенно сырой холод, так что все время приходилось держать платок у носа. У автора «Смехачей» телефона не оказалось, и я пришел, не предупредив. Его не было дома, я просил передать, что зайду завтра утром, и на следующий день, тридцатого декабря тринадцатого года, я с утра заявился к нему и принес с собой для него специально заготовленное собрание выписок, сделанных мною в библиотеке Румянцевского музея из разных сборников заклинаний, заумны⟨х⟩ и полузаумны⟨х⟩. Часть была извлечена из сборника Сахарова — бесовские песни, заговоры, и вдобавку детские считалки и присказки. Хлебников с пристальным вниманием стал немедленно все это рассматривать и вскоре использовал эти выписки в [стихотворении] «Ночь в Галиции», где русалки «читают Сахарова»[3].

Между тем вошел Крученых. Он принес из типографии первые, только что отпечатанные экземпляры «Рява!»[4]. Автор вручил мне один из них, надписав: «В. Хлебников. / Установившему родство с солнцевыми девами / и Лысой горой/ Роману О. Якобсону / в знак будущих Сеч»[5]. Это

относилось, объяснил он, и к словесным сечам будетлянским, и к кровавым боям ратным. Таково было его посвящение.

Я спешил поделиться с Хлебниковым своими скороспелыми размышлениями о слове, как таковом, и о звуке речи, как таковом, то есть, основе заумной поэзии. Откликом на эти беседы с ним, а вскоре и с Крученых, был их совместный манифест «Буква, как таковая»[6].

На вопрос мой, поставленный напрямик, каких русских поэтов он любит, Хлебников отвечал: «Грибоедова и Алексея Толстого». Это очень понятно, если вспомнить такие стихи, как «Маркиза Дэзес» и «Семеро». На вопрос о Тютчеве последовал хвалебный, но без горячности, отзыв[7].



Н. А. Лишневская, Н. К. Лыщик и Хлебников.
Петроград. 1915. Фотография

Я спросил, был ли Хлебников живописцем, и он показал мне свои ранние дневники, примерно семилетней давности. Там были цветными карандашами нарисованы различные сигналы. «Опыты цветной речи»,— пояснил он мимоходом.

С Алексеем Елисеевичем Крученых у нас сразу завязалась большая дружба и очень живая переписка. К сожалению, много писем погибло, в том числе все его ко мне письма[8]. Часто писали мы друг другу на теоретические темы. Помню, что раз он написал мне насчет заумной поэзии: «Заумная поэзия, хорошая вещь, но это как горчица—одной горчицей сыт не будешь». По-настоящему он ценил только поэзию Хлебникова, но не все. Маяковским он не интересовался[9].

Крученых ко мне приезжал в Москву. Снимал он в то время комнатенку где-то в Петербурге, и как-то он меня позвал. Жил он бедно, хозяйка принесла два блина. А он отрезал половинку для меня: «Попробуйте, кажись, не вредно? Знаете, как говорят, баба не вредная».

Потом мы с Крученых выпустили вместе «Заумную гнигу» (*гнигу*—он обижался, когда ее честили «книгой»). Впрочем, неверно, что она вышла в шестнадцатом году. Крученых поставил шестнадцатый год, чтобы это была «гнига» будущего. А вышла она раньше, во всяком случае в работу все было сдано в четырнадцатом году, и писал я это до войны[10].

У Крученых бывали очень неожиданные мысли, неожиданные, озорные сопоставления и колоссальное чувство юмора. Он замечательно декламировал и пародировал. Когда я был у него в Москве, незадолго до его смерти, когда ему было уже под восемьдесят, он все еще превосходно разыгрывал свои ненапечатанные произведения, манипулируя стулом, меняя интонацию, меняя произношение, громоздя забавные словесные игры. Он очень обрадовался нашим встречам; видно было, что он дорожил своим будетлянским прошлым и его соучастниками[11].

В то утро я спросил у Хлебникова, свободен ли он для встречи Нового года: «Можно ли вас пригласить?» Он охотно согласился. Вот и мы пошли втроем — Хлебников, Кан[12] и я — в «Бродячую собаку».

Было много народу. Меня поразило, что это вовсе не был тип московских кабачков — было что-то петербургское, что-то немножко более манерное, немножко более отесанное, чуточку прилизанное. Я пошел вымыть руки, и тут же молодой человек заговаривает с фатовой предупредительностью: «Не хотите ли припудриться?» А у него книжечка с отрывными пудренными листками. «Знаете, жарко ведь, неприятно, когда рожа лоснится. Возьмите, попробуйте!» И все мы для смеху напудрились книжными страничками[13]. Мы сели втроем за столики и разговаривали. Хлебников хотел нам вписать какой-то адрес, и по просьбе Кана написал ему в записную книжку четверостишие, которое тут же вычеркнул. Это было описание «Бродячей собаки», где стены были расписаны Судейкиным и другими. Запомнилась строчка:

Судейкина высятся своды.

Это снова тот же мотив, который вошел в «Игру в аду», а потом есть у Маяковского в «Гимне судье» — свод законов[14]. Словесная связь *Судейкина* и *судьи* дала тут повод для каламбура.

Мне он написал какой-то вариант двух-трех строк из «Заклятия смехом».

Подошла к нам молодая, элегантная дама и спросила: «Виктор Владимирович, говорят про вас разное — одни, что вы гений, а другие, что безумец. Что же правда?» Хлебников как-то прозрачно улыбнулся и тихо,

одними губами, медленно ответил: «Думаю, ни то, ни другое». Принесла его книжку, кажется, «Ряв!», и попросила надписать. Он сразу посерьезнел, задумался и старательно начертал: «Не знаю кому, не знаю для чего».

Его очень вызывали выступить — всех зазывали. Он сперва отнекивался, но мы его уговорили, и он прочел «Кузнечика», совсем тихо, и в то же время очень слышно[15].

Было очень тесно. Наседали и стены, и люди. Мы выпили несколько бутылок крепкого, слащавого барзака. Пришли мы туда очень рано, когда все еще было мало народу, а ушли оттуда под утро[16].

Мною овладело и росло невероятное увлечение Хлебниковым. Это было одно из самых порывистых в моей жизни впечатлений от человека, одно из трех поглощающих ощущений внезапно уловленной гениальности. Сперва Хлебников, через год Николай Сергеевич Трубецкой[17], а спустя еще чуть ли не три десятка лет, Клод Леви-Строс[18]. У последних двоих это была первая встреча с незнакомцами, несколько почти случайно оброненных и услышанных слов, а Хлебниковым я уже давно зачитывался и изумлялся читанным, но вдруг в тиши новогодней пирушки я его увидел совсем другим, и немыслимо, безраздельно связанным со всем тем, что я из него вычитал. Был он, коротко говоря, наибольшим мировым поэтом нынешнего века.

* * *

По приезде из Риги я работал с Хлебниковым[19]. Мы готовили вместе двухтомник его сочинений[20]. Когда я приехал, Хлебников был в Москве. Он меня очень сердечно принял, и мы часто виделись. Когда мы оставались вдвоем, он много говорил — а так он больше молчал. И он говорил интересные вещи — например, как фразы, построенные без всякого юмора и без всякого намерения иронизировать, становятся издевками: «Сенат разъяснил» — это действительное выражение, а потом «разъяснил» получило значение, что «лучше бы не разъяснил». Он приводил несколько таких примеров.

Он говорил, прыгая с темы на тему. Он очень радовался, что я готовлю его книгу, потому что он знал, как я к нему отношусь, и он знал, что у меня была очень хорошая память.

Так называемое «Завещание Хлебникова» — это не завещание, а просто список, который мы вместе составляли — то, что он хотел, чтобы туда вошло. Мы решили, что ему надо сказать что-то от себя. Как назвать? Я ему предложил назвать предисловие «Свояси»[21]. Это ему очень понравилось. Одно время я колебался: может быть, вместо «Свояси» — «Моями», но это как-то не понравилось по звучанию.

Хлебников очень резко относился к изданиям Бурлюка. Он говорил, что «Творения» совершенно испорчены, и он очень возмущался тем, что печатали вещи, которые были совсем не для печати, в частности: «Бесконечность — мой горшок, / Вечность — обтиралка. / Я люблю тоску кишок. / Я зову судьбу мочалкой»[22]. И он многое исправлял, и в рукописях, и в печатных текстах. Он был против хронологии Бурлюка, которая была фантастическ⟨ой⟩, но это его не так трогало — его трогали главным образом тексты и разъединение кусков.

Было очень интересно работать с ним над этим. Мы часто встречались. Я сидел у Бриков постоянно[23], а изредка он ко мне заходил. Однажды мы были далеко от центра, на одной из маленьких выставок, устроенных ИЗО, — выставке произведений Гумилиной[24]. Мы говорили о живописи, был очень интересный разговор, и мы шли пешком ко мне в Лубянский проезд. Я ему предложил подняться ко мне. Мы продолжали разговаривать, вдруг (это было вскоре после сыпного тифа) я себя почувствовал совершенно усталым, лег и уснул. Когда я проснулся, его уже не было.

Это была наша последняя встреча. Потом он уехал. Это никогда нельзя было предвидеть. Ему вдруг хотелось уехать куда-нибудь; у него был такой кочевой дух[25]. Если бы он тогда не уехал, возможно, что мы бы довели до конца эти два тома. Объяснить это было невозможно. Это не потому, что он голодал — у Бриков его все-таки подкармливали. Может быть, Лиля ему сказала что-нибудь обидное, это бывало... Он был очень трудный жилец.

Мое предисловие к сочинениям называлось тогда «Подступы к Хлебникову» и было издано потом в Праге под названием «Новейшая русская поэзия»[26]. Это предисловие я читал в мае девятнадцатого года, у Бриков, на первом заседании Московского лингвистического кружка, после Октябрьской революции[27]. Хлебникова не было в Москве, он уже уехал на юг. Был Маяковский, который выступил в прениях. Лиля почему-то опоздала и спросила: «Ну, как было?» — и Маяковский сказал соответствующее горячее слово.

Тогда были очень крепкие отношения с Хлебниковым, с обеих сторон. Было ясно, что я ему был ближе, чем Брики. Бриков он как-то немножко побаивался, сторонился.

Очень сложные были его отношения с Маяковским. Маяковский с ним говорил немножко наставительно-любезно, очень почтительно, но в то же время держал его на расстоянии. Он относился к нему напряженно, но одновременно восторгался им. Все это было очень сложно. Ведь есть очень сильное влияние Хлебникова на Маяковского, но есть и сильное влияние Маяковского на Хлебникова. Они были очень разные. Я думаю, что Маяковского больше всего подкупали в Хлебникове какие-то

мелкие отрывки, которые были необычайно целостны и сильны. А о Маяковском я от Хлебникова никогда ничего не слыхал, по крайней мере ничего не помню[28].

Никогда не забуду, как во время работы над хлебниковскими поэмами на столе лежал открытый лист рукописи с отрывком «Из улицы улья / Пуля как пчелы. / Шатаются стулья...»[29]. Володя это прочел и сказал: «Вот если бы я умел писать, как Витя...»[30].

Я ему раз это напомнил, и напомнил жестоко. Я на него очень сердился, что он не издал Хлебникова, когда мог и когда получили деньги на это[31],— и не только не издавал, но написал: «Живым бумагу!»[32]. Он ответил: «Я ничего такого никогда не мог сказать. Если бы я так сказал, я бы так думал, и если бы я так думал, я перестал бы писать стихи». Это было в Берлине, когда мне нужно было устроить так, чтобы нашлись рукописи Хлебникова — это была идиотская история, которая, конечно, взорвала Маяковского и очень обозлила его[33]. Он не помнил, что случилось с рукописями, ничего об этом не знал. На самом деле он был совершенно ни при чем. История была такова.

Я боялся за рукописи Хлебникова. Квартира моих родителей была, после их отъезда, передана Лингвистическому кружку. Там стояли ящики с книгами Кружка, были полки и остался без употребления несгораемый шкаф отца. В этот несгораемый шкаф я положил все рукописи. Там были и другие вещи, в частности, мои рукописи.

После смерти Хлебникова я получил от художника Митурича письмо [с просьбой] помочь [выяснить], что сделал Маяковский с рукописями Хлебникова[34]. Я совершенно растерялся. Я знал, что к этому Маяковский никакого касательства не имел. Он их в руках не держал, кроме того случая, о котором я рассказывал, когда он их просто на месте прочел. Я сейчас же (из Праги) написал своим друзьями из Кружка, в частности Буслаеву, которому я дал ключ от шкафа. А он ключ не мог найти. Тогда я сообщил, что прошу вскрыть шкаф — пусть его уничтожат, мне до этого дела нет. Мне писали, что это будет стоить большую сумму. Я ответил, что все заплачу, и послал деньги каким-то путем. Вскрыли шкаф и нашли рукописи[35]. Они все сохранились. Что *не* сохранилось,— потому что не находились в шкафу,— это были мои книжки с сочинениями Хлебникова, где он своей рукой вносил поправки, частью заполнял пропуски.

Никогда не бывало, чтобы Хлебников говорил резко о ком-нибудь. Он был очень сдержан и очень, так сказать, сам по себе. Он был рассеянным человеком, каким-то бездомным чудаком до последней степени.

Хлебниковым вообще восторгались, понимали, что он очень крупен. [Но] у Бриков нельзя было сказать тогда, что Хлебников больше Маяковского — но где такие вещи можно сказать? Для меня же было совершен-

но естественным заглавие лекции Бурлюка «Пушкин и Хлебников»[36]. Я его принял совершенно и всецело. Думаю, что его еще по-настоящему не приняли — его еще откроют. Для этого нужно хорошее издание — по изданию Степанова нельзя его читать. Его [глубоко] понимал Крученых, который однако целый ряд вещей принимал только на веру — «Неужели вам может нравиться „Вила и Леший"? — „Это — так"».

Больше всего значил Хлебников для Асеева, который был в восторге от него. А совершенно чужд он был Пастернаку — об этом не раз с ним приходилось говорить. Пастернак говорил, что он Хлебникова совсем не понимает[37].

1977

Публикация Б. Янгфельдта

Печатается по кн.: Якобсон — будетлянин. Сборник материалов. Составление, подготовка текста, предисловие и комментарии Бенгта Янгфельдта. Stockholm, 1992.

Приложение № 1

О ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХЛЕБНИКОВА

Обсуждение доклада Р. О. Якобсона в Московском лингвистическом кружке[1]

Вступительная статья М. И. Шапира

В начале мая 1919 г. Р. О. Якобсон закончил работу над первым монографическим исследованием хлебниковской поэтики и 11 мая прочитал на эту тему доклад в Московском лингвистическом кружке (= МЛК), председателем которого он тогда являлся. Его первыми слушателями и критиками стали члены МЛК (П. Г. Богатырев, О. М. Брик, А. А. Буслаев, Ф. М. Вермель, Г. О. Винокур, В. И. Нейштадт, О. Б. Румер, П. П. Свешников) и специально приглашенные гости (Л. Ю. Брик и В. А. Буслаев)[2]. Присутствие Маяковского в протоколе не зафиксировано, но в черновых набросках к мемуарам о поэте (конец 1930-х годов) В. И. Нейштадт, сам принимавший активное участие в обсуждении, вспоминал: «На докл⟨аде⟩ Якобсона о Хлебникове (11.V 1919) Маяк⟨овский⟩ был, 9.V должен был уехать в Петроград, но отложил поездку, п⟨отому⟩ что он очень интересовался этим докладом, расспрашивал о нем. Подчеркнул его знач⟨ение⟩ в некрологе о Хлебникове»[3].

Как само исследование Якобсона, так и протокол его обсуждения в МЛК являются важнейшими источниками по истории русской поэтики 1910—1920-х годов. Так сложилось, что деятельность и наследие Опояза были изучены с большой тщательностью, тогда как Московскому лингвистическому кружку до сих пор уделялось далеко не достаточное внимание, а между тем реальный вклад МЛК в лингвистику и поэтику XX века (не только отечественную, но и мировую) не сравним с каким бы то ни было другим[4]. Отсутствие своих печатных органов и издательской базы[5], а также недостаток некоторой авангардной броскости в организации научного быта москвичей привели к тому, что символом русского «формализма» стал Опояз, тогда как основная работа по созданию новой филологической науки велась в недрах МЛК. В числе первопроходцев находился Якобсон, лингвистические и поэтологические взгляды которого, высказанные в докладе о Хлебникове, были свойственны как раз не петроградскому, а московскому «формализму»[6]. В свою очередь, роль основного оппонента взял на себя О. М. Брик: его отрицательное отношение к докладу должно быть вос-

принято как критика ортодоксального опоязовца. И дело здесь, разумеется, не в формальном членстве (Брик так же состоял в МЛК, как Якобсон — в Опоязе) и тем более не в месте проживания: и Брик, и В. Б. Шкловский, живя в Москве, более двух лет (до весны 1921 г. включительно) были в числе наиболее деятельных членов московского кружка. Важно то, что их теоретическая позиция осознавалась как характерно опоязовская самими членами МЛК[7].

По словам Б. В. Горнунга, который вошел в состав кружка осенью 1918 г., главное различие между МЛК и Опоязом заключалось в том, что «Москва шла от лингвистики к поэтике, а петроградцы — от теории литературы»[8]. Именно в МЛК вырабатывалось понимание поэтики как «лингвистической дисциплины»[9]. Отсюда центральный момент дискуссии — идея «поэтической диалектологии»[10], подвергшаяся критике в прениях: как «справа» (Ф. М. Вермель), так и «слева» (П. Г. Богатырев). Каждое из этих выступлений вскрывало существенный компонент лингвистического мировоззрения Якобсона. Утвердительно отвечая на вопрос Вермеля о «принципиальной допустимости лингвистического подхода к поэзии»[11], Якобсон поступал как «формалист»: предпочтение, оказываемое «изучающей» науке по сравнению с «оценивающей» критикой, роднило многих сторонников «морфологической поэтики»[12]. Отвергая возражение Богатырева «против применения термина „диалектология" к изучению языка лишь одного поэта», тогда как «диалект ⟨...⟩ есть язык известного класса людей», Якобсон поступал как «младограмматик»: именно это направление в языковедении полагало, что единственно реален «язык индивидуальный», а «диалект — всегда, более ли менее, фикция»[13]. Третий существенный компонент — «феноменологический», составляющий наряду с «формализмом» и «младограмматизмом» важнейшую сторону методологии раннего Якобсона, не был затронут в прениях. В самом же докладе он сказался в таком анализе логико-семантической структуры хлебниковского слова, какой был возможен только с опорой на «Logische Untersuchungen» Гуссерля[14].

Знаменательно, что работа Якобсона первоначально называлась по-другому: «Подступы к Хлебникову (опыт поэтической диалектологии)»[15]. То, что фундамент этой новой лингвистической дисциплины был заложен в процессе изучения хлебниковской поэтики, в высшей степени закономерно: не исключено, что стихи этого поэта, как ничьи другие, дают почувствовать глубокую разницу (и функциональную, и собственно лингвистическую) между литературным языком (то есть языком официального быта) и языком литературы (= языком искусства). По Якобсону, хлебниковский язык обладает двумя наиболее яркими признаками — в нем «находим две системы: систему неологизмов, и систему разговорного языка»[16]. Первая особенность — это результат языкотворчества поэта, вторая — результат сближения поэтического языка с языком неофициального быта через голову общепринятого стандарта письменной речи[17]. Существенно при этом, что лингвистические эксперименты обнаруживаются на всех без исключения уровнях языковой структуры. Например, в области фонетики выступающими было отмечено такое явление, как зияние — неизвестное общему языку сочетание гласных (типа *пиээо* или *лиэээй*). В области морфологии в широком смысле слóва внимание членов МЛК привлекла тенденция к вытеснению личных форм глагола причастиями и деепричастиями, когда «действие представляется как качество»[18] (*Вы здесь, что делая?*; *Народ, свой ужас величающий, / Пучины рев и звук серчающий*),

а также «внутреннее склонение слов», то есть образование окказиональных морфем по образцу семитского корня [типа *м-ч* (*меч* и *мяч*) или *л-с* (*лес* и *лыс*)]. В области синтаксиса слушателей заинтересовала сочинительная связь разных членов предложения (так называемый силлепс: *Ах, становище земное / Дней и бедное длиною*) и неожиданное управление творительным падежом (*Я рогат стоячий вышками. / Я космат висячий мышками*). В области словообразования предметом дискуссии стало создание окказиональных суффиксов [типа *-ебен* (*единебен* по аналогии с *молебен*) или *-ог* (*грезоги* по аналогии с *чертоги*)], в области лексики — неология (типа *смеяч* и *рассмешище* или *могун* и *владун*). Отдельно были рассмотрены речевые ошибки — lapsus linguae, которые Якобсон считал проявлением разговорности: *Очнулся я иначе, вновь / Окинув вас воина оком* (вместо *очнувшись*, *окинул*) и т. п. Разумеется, все это — только малая часть «аномалий» хлебниковского языка, рассмотренных в докладе Якобсона.

ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ М. Л. К. от 11 мая 1919 г.[19]

Присутствовали: Богатырев, О. Брик, Л. Брик, А. Буслаев, В. Буслаев, Вермель, Винокур, Нейштадт, Румер, Свешников, Якобсон.

Доклад Р. О. Якобсона на тему: «О поэтическом языке произведений Хлебникова».

Содержание доклада прилагается[20].

В прениях принимали участие: Богатырев, О. Брик, А. Буслаев, Вермель, Винокур, Нейштадт.

Брик отмечает громадный интерес и значение прослушанного доклада. Но это значение заключается не в общей стороне доклада, а в той массе отдельных замечаний, которыми полон доклад⟨,⟩ и в материале, привлеченном докладчиком. Общее же отношение к докладу у Брика — отрицательное. По мнению Брика — доклад не имеет темы, не имеет ясно поставленной задачи: чего хотел достичь докладчик? Установить ли некоторые законы поэтического языка вообще, или же вскрыть поэтику Хлебникова?[21] В конце концов — ни одна проблема не разрешена. Доклад Хлебниковской поэтики не исчерпывает. Брик ставит следующие частные возражения против доклада: 1) По⟨-⟩видимому, как вывод из доклада приходится принять то положение, что вся поэтика Хлебникова — есть лишь обнажение доселе уже существовавших приемов. Где же в таком случае творчество Хлебникова? Где новые приемы, им созданные?[22] 2) В докладе⟨,⟩ по⟨-⟩видимому⟨,⟩ отожествляется современная поэзия и поэзия Хлебникова — а между тем это нисколько не доказано, и совершенно неверно. 3) Нельзя согласиться с утверждением докладчика о незначительной эвфонической роли гласных звуков в поэзии Хлебникова (и современной п⟨оэзии⟩ вообще) по сравнению с таковой же ролью согласных.

Сам докладчик приводил примеры построений на гласных звук⟨ах⟩: «внутреннее склонение слов» и т. п.[23]

Богатырев к последнему возражени⟨ю⟩ Брика присоединяется и приводит как пример валентности гласных также зияние в «заумных» стихах Хлебникова[24].

Буслаев отмечает⟨,⟩ в свою очередь⟨,⟩ нелепости доклада. Так⟨,⟩ положение доклада о синтаксическом безразличии порядка слов в русском языке[25] нуждается в существенных ограничениях. Неясн⟨ы⟩ и те принципы, которы⟨е⟩ докладчик клал в основание своего исследования: почему сравнивается Пушкин и Хлебников?[26] С какой точки зрения исследует докладчик Хлебникова — с исторической, или статической?[27]

Винокур не согласен с утверждением доклада о том, что как старый практический яз⟨ык⟩ менее понятен исследователю, чем современный, так и старый поэтический яз⟨ык⟩, напр⟨имер⟩ язык Пушкина, менее понятен, чем современный поэтический язык, напр⟨имер⟩ яз⟨ык⟩ Хлебникова[28]. Ведь живой, современный практический язык понятней лингвисту только потому, что он имеет здесь дело непосредственно с фактом, при исследовании же старого языка — приходится обращаться к мало достоверным документам. Но при изучении поэтич⟨еского⟩ яз⟨ыка⟩ и в первом и во втором случае — мы имеем дело с документом, который приходится совершенно одинаково интерпретировать.

Якобсон, отвечая предыдущим⟨,⟩ указывает следующее. Доклад обладает вполне определенной темой и задачей. Задача эта — есть задача поэтической диалектологии, и имеет в виду дескрипцию поэт⟨ических⟩ языковых фактов и поэтических приемов Хлебникова. Очень возможно, конечно, что дескрипция вышла не исчерпывающей, но указание на неполноту не есть возражение по существу. К чему же ведет такая дескрипция? Она ведет к установлению на основании фактов поэтического языка — его законов, с проэкцией в историю. Что касается возражения Брика о роли Хлебникова и его творчества, то творчество Хлебникова очерчено в докладе вполне определенно. Обнажение хотя бы прежде существовавших приемов уже само по себе есть прием, та или иная реализация приема — есть прием. Это не есть лишь узаконение доселе существовавших основных законов поэтики — это есть уже и пересоздание их. Суть не в приеме самом по себе, а в его применении[29]. Отожествлять современную поэзию с поэзией Хлебникова — конечно, не входило в задачи доклада, а факты из других современных поэтов приводились лишь для разъяснений и надлежащих иллюстраций. Подходя к вопросу о эвфонической валентности гласных и согласных, Якобсон указывает, что сам по себе факт внутреннего склонения слов — не есть факт эвфонический, ибо качество гласных здесь не имеет самодовлеющей ценности. Флексия основы есть и у Мая-

ковского, но нельзя оспаривать громадного эвфонического значения согласных у этого поэта[30]. В семитических языках флексия основы играет громадную роль, но уже a priori очевидно, что эвфоническая ценность там несомненно заключена в согласных[31]. Также и зияния⟨,⟩ на которые указал Богатырев, по существу не опроверга⟨ю⟩т выставленного в докладе положения; здесь опять⟨-⟩таки не играет роли качество гласных[32]. Возражая Буслаеву, Якобсон указывает, что порядок почти не имеет в русском языке, во всяком случае, элементарных значений. Что касается общего принципа рассмотрения, то в основу, конечно, был положен метод статический, и лишь делалась некоторая проэкция в историю. Отводя возражение Винокура, Якобсон указывает, что в поставленном возражении сказывается профессиональный фонетик. Дело в том, что факты языка современного понятнее нам не только благодаря непосредственному восприятию факта, но также благодаря тому, что и сам исследователь переживает сходные языковые процессы. Так⟨,⟩ один и тот же поэтический прием — в стихотв⟨орении⟩ Хлебникова нас поражает, останавливает на себе наше внимание, между тем как в стихотв⟨орении⟩ Пушкина он может остаться незамеченным, ибо он показан там в привычной, благодаря частым ассоциациям, манере[33].

Богатырев возражает против применения термина «диалектология» к изучению поэтического языка лишь одного поэта. Это есть язык индивидуальный, диалект же есть язык известного класса людей. Можно было бы лишь известную школу поэтов объединить термином «диалект»[34].

Якобсон указывает, что он не определяет границ фактов. А единственный источник научного познания и есть ведь язык индивидуальный. Диалект — всегда, более или менее, фикция.

Вермель останавливается на вопросе о принципиальной допустимости лингвистического подхода к поэзии. Возможен ли здесь эмпирический подход, и имеет ли вообще лингвистика право заниматься поэзией? Изучая поэта, всегда ждешь оценки.

Якобсон указывает на полное основание лингвистического изучения поэзии. Поскольку вообще возможна лингвистика как эмпирическая наука, она одинаков⟨о⟩ возможна в применении и к практическому и поэтическому языку[35]. Законы, выводимые индуктивным путем⟨,⟩ и здесь вполне оправдываются принципиально.

Богатырев останавливается на примерах из фольклора[36] и указывает, что⟨,⟩ по⟨-⟩видимому⟨,⟩ Хлебников не исключает фольклора.

Якобсон указывает, что фольклорные примеры приводились опять-таки как иллюстрации, без всяких соотношений. Примеры же из старых поэтов имели целью, помимо объяснительной, еще особую цель: по возможности установить историческую связь.

Богатырев полагает, что в обоих случаях примеры являются иллюстрацией. Хотел ли докладчик примерами из старой поэзии указать на влияние?

Якобсон. Отнюдь нет. Имелась в виду эволюция поэтических приемов. По поводу гласных и согласных Якобсон приводит собств⟨енные⟩ слова Хлебникова, который вполне был согласен с мнением⟨,⟩ установленным в докладе[37]. Помимо того, при попытках, присущих каждому почти поэту, дать описание «значения» звуков — Хлебников очень плохо справлялся с гласными, с согласными же оперировал свободно[38].

Нейштадт не согласен с параллелью между историей стиха и историей музыки, которую приводит докладчик, указывая, что и здесь и там замечается уклон: от тона — к тембру[39]. По отношению к современной музыке этого никак нельзя сказать.

Якобсон указывает, что он имел в виду попытки создания искусства шумов[40].

Брик останавливается на указанной докладчиком тенденции к использованию разговорного языка в стихах Хлебникова[41], и считает, что докладом данный вопрос не выяснен в достаточной степени.

Якобсон указывает, что эта тенденция сказалась в т. наз. lapsus'ах linguae, в ритме и порядке[42]. Вообще же у Хлебникова находим две системы: систему неологизмов, и систему разговорного языка.

Нейштадт приводит пример сравнений у Крученыха, как параллель к сравнениям Хлебникова[43].

Вермель указывает на приемы сравнений у Пастернака. У него весь ряд слов ассоциируется по смежности с первым, при чем уже непосредственно, т. е. помимо промежуточных звеньев. Так двор, раз сравненный с извощиком, далее непосредственно может сравниваться с коляской, с кнутом и т. д.[44] Этот прием вырос из Хлебникова.

Буслаев по поводу синтаксической части доклада указывает, что было бы хорошо, если б существенное в Хлебниковском синтаксисе было более подчеркнуто, а менее существенное и не рассматривалось. Очень интересным является употребление творительного отношения без связки[45]. Интересно, употребляются ли подобным образом и другие падежи? Интересно сопоставить с пропусками предлогов у Бурлюка.

Якобсон. У Бурлюка пропуск предлогов есть чистейший эксперимент[46].

Буслаев останавливается на вопросе об уничтожении глагольности[47], и не согласен ⟨с⟩ мнением докладчика по этому поводу. Здесь нет уничтожения сказуемостности. Путь идет через деепричастия — в причастия; все примеры в докладе — причастия.

Якобсон указывает, что в поэтике Хлебникова замечается особая тенденция — действие представляется как качество.

Буслаев формулирует свои замечания: 1) Вопрос о других падежах без связки, 2) О качестве и действии, 3) О признаке и вещи, в каком отношении они друг ко другу находятся?

Брик сопоставляет пропуски предлогов у Бурлюка с аналогичными случаями у Маяковского. Интересно только, что у Маяковского замечается при этом тенденция к осмыслению: «Вытянул руки кафе» (здесь эвф⟨онический⟩ момент, а помимо того—дат⟨ельный⟩ п⟨адеж⟩)[48]; «трудом выгребая галеру» (твор⟨ительный⟩)[49]⟨.⟩

Богатырев отмечает, что в словосочетаниях типа «смотрит зло и рысью»[50] союзу «и» придано расширяющее значение, здесь его функция не есть только соединение.

Якобсон отрицает это. «И» создает слитное предложение, сообщает ритмико-мелодический характер[51].

Богатырев останавливается на различных примерах из фольклора и сопоставляет их с хлебниковскими.

Брик указывает на недостаточную разработку отдела о суффиксах[52]. Хотелось бы и большей полноты, и большей систематизации.

Винокур задает вопрос, есть ли у Хлебникова новые суффиксы, произвольные, или созданные из материала старого, не суффиксального?

Якобсон отвечает, что есть[53].

Затем происходит об⟨мен⟩ мнений по вопросу: что должно служить материалом для выводов—только ли данное в произведении, или также и сведения, добытые помимо интерпретации самого произведения.

На этом прения кончаются.

Винокур оглашает составленный совместно с Буслаевым проэкт плана изданий. Проэкт принимается. Постановлено возможно скорее представить смету[54].

Председатель	*Якобсон*
Секретарь	*Винокур*
Члены	*А. Буслаев*
	Вл. Нейштадт
	П. Богатырев
	Свешников
	О. М. Брик

17/V 19[55]

[Печать МЛК]

Подготовка текста М. И. Шапира

Приложение № 2

ВОКРУГ «НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ»
По материалам переписки Р. О. Якобсона и Н. С. Трубецкого

Вступительная статья М. И. Шапира

Когда в самом начале 1921 г. Р. О. Якобсону удалось наконец напечатать свою брошюру о Хлебникове, на нее в течение короткого времени откликнулись многие филологи Москвы и Петрограда: Г. О. Винокур, находившийся в это время в Риге[1], Б. В. Томашевский[2], В. М. Жирмунский[3], В. В. Виноградов[4], М. Д. Эйхенгольц[5]. Еще один отзыв, принадлежащий Н. С. Трубецкому, стал известен намного позже — в 1975 г. он был опубликован в составе обширного тома «Писем и записок Н. С. Трубецкого», вышедших под редакцией и с примечаниями самого Якобсона.

7 марта 1921 г. Трубецкой писал Якобсону: «Теперь — о Вашей книге. Та оценка, которую Вы дали ей сами в Вашем письме несомненно правильна[6]. Как *книга* — это не хорошо и даже пожалуй не стоило печатать. Как *мысли* — есть много интересного и верного. Если отвлечься от неудачной формы, беспорядочного изложения, тяжелого языка и т. д., то в области содержания мне кажется можно отметить один недостаток: слишком большое пренебрежение эстетическим критерием. Пушкин, народная словесность, футуристы — всё это совершенно разнородные величины именно в силу их совершенно различных эстетических подходов, взглядов (бессознательных или сознательных) на задачи поэзии. Отметить, что во всех этих видах поэзии встречаются одни и те же приемы — недостаточно. Приемы эти всё таки не одни и те же, именно в силу того, что они применяются людьми с совершенно различными эстетическими „системами поэтического мышления". Кроме формы и содержания во всяком поэтическом произведении есть еще и эстетический подход, который, собственно, и делает произведение поэтическим. Если форму можно изучать независимо от содержания, а содержание — независимо от формы, то изучать то и другое независимо от эстетического подхода нельзя. Это еще вовсе не означает введения момента оценки в объективную науку, ибо можно для каждого писателя охарактеризовать вполне объективно его эстетический подход и, совершенно не говоря чей подход „лучше" или „правильнее", просто брать его как объективный факт и с этой точки зрения („имманентно") рассматривать творчество данного писателя. Без этого нельзя говорить об индивидуальном поэтическом языке. В Вашей книге Вы как будто пытаетесь охарак-

теризовать творчество Хлебникова. Но если по прочтении Вашей книги поставить себе вопрос, чем отличаются футуристы от Пушкина, то окажется, что отличие только „в степени“, а не в принципе. Между тем это неверно и не дает правильного представления об индивидуальных особенностях футуризма. Если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счел бы его поэтом. И произошло бы это, конечно, не потому, что футуристы применяют известные приемы не в той пропорции, к которой привык Пушкин, а в силу радикального различия в эстетических подходах. Сущность футуристического подхода я формулировал бы так: 1) пристрастие к „обнажению“ (хорошее слово!) формы; 2) преобладание рефлексии над непосредственностью; 3) принципиальное нежелание довольствоваться обыденным языком и реальным изображением действительности; 4) принципиальное отвержение того, что в данное время признается красивым данной социальной средой. Все эти особенности (М. А. Петровский в одном разговоре назвал это „природоборчеством“) настолько были чужды и противоположны эстетическому подходу Пушкина, что он именно поэтому не нашел бы у какого-нибудь Хлебникова даже „состава“ поэзии. На все эти черты футуристов Вы в своей книге указываете, но слишком „мимоходом“, во всяком случае это не оставляет достаточно сильного впечатления в читателе. Мне кажется, что Вы с одной стороны слишком боитесь уклониться в оценку, а с другой стороны слишком поглощены Вашими соображениями по общей поэтике, которые спешите иллюстрировать примерами. Поэтому, вместо характеристики определенного индивидуального творчества получается скорее сборник примеров для известных общих положений, при чем примеры случайно подобраны главным образом из произведений одного писателя. Думается, что лучше было бы прямо писать общую поэтику, и надеюсь, что Вам удастся это сделать. Такая общая поэтика у Вас может выйти очень интересной, ибо некоторые из мыслей, которые Вы высказали в Вашей книге, по моему, очень ценны. Только, непременно пишите систематично, а то лучшие мысли пропадают. Да и примеры в общей поэтике надо подбирать так, чтобы они были приемлемы для всякого: поэтому на футуристов надо ссылаться с опаской и с оглядкой, помня, что они не для всех убедительны. Прекрасно понимаю, как иногда приятно ошарашить парадоксом, но по горькому опыту знаю, какой вред этим приносишь усвоению и пониманию своих мыслей другими. Надеюсь, что Вы не обидитесь на меня за все эти советы. Я счел возможным высказать Вам свое откровенное мнение о Вашей книге не только потому, что Вы сами в Вашем письме определили свое собственное отношение к ней, но и потому, что искренне желал бы видеть написанную Вами *хорошую* книгу о поэтике. Отсутствие такой книги вообще дает себя чувствовать постоянно; я часто искал ответа на некоторые вопросы поэтического языка в разных пособиях, — и не находил; у Вас же, может быть, найду, т. к., повторяю, многие из Ваших мыслей мне кажутся ценными и верными»[7].

По-видимому, Якобсон был разочарован такой реакцией Трубецкого и послал ему ответ с возражениями на возражения. Мы знаем об этом из письма Трубецкого от 28 июля 1921 г.: «Теперь о Вашей книге. Получив Ваше предпоследнее письмо (написанное после возвращения из Берлина) я снова перечел Вашу книгу и пришел к заключению, что многое, о чем я писал Вам, было плодом недоразумений, вызванных основным недостатком книги — беспорядочностью изложения. Из Вашего письма

Ваши методологические принципы и постановки проблем явствуют, но в книге—нет, т. е. в книге только при повторном чтении и после Вашего письменного комментария мне удалось разобраться. Моя критика была неправильной и била мимо цели именно потому, что я не понял и не усвоил Ваших основных принципов. Оправданием мне может служить только то, что такое непонимание стало возможным благодаря неудачному Вашему изложению. Теперь, что я понял (или думаю, что понял) Вашу точку зрения, я понимаю что Вы с этой точки зрения правы. Спорить можно только о правильности самой точки зрения, о том, должна ли наука о литературе исчерпываться таким анализом, к какому прибегаете Вы. Мне кажется, нельзя упускать из виду, что литература есть фактор социальной жизни. А как только Вы подойдете к ней с этой стороны, то сейчас же Ваша точка зрения окажется недостаточной, неисчерпывающей. Фактически читатели производят эстетическую оценку литературных произведений. Для того, чтобы данное произведение стало фактом социального порядка, надо чтобы оно победоносно прошло через это „испытание вкусом". Только тогда оно удовлетворяет читателей и порождает подражание хотя бы в потенции. И, строго говоря, только при таких условиях оно и становится литературным произведением и входит как звено в историю литературы. Поэтому до известной степени правы те, которые говорят что можно изучать только умерших поэтов. Это — как по учению Православной Церкви, узнать святой ли был человек или нет, можно только после смерти (по мощам), так и тут: классификация и канонизация явления одного порядка. Пусть изучая умершего поэта мы вкладываем в него то, чего в нем не было и воспринимаем его не так, как воспринимал себя он сам или как чувствовали его современники. Мы всё же изучаем определенную реальность: образец, вдохновивший последующие поколения и доставивший им определенное наслаждение. Что этот образец не тождествен с самоощущением поэта, что он м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩ в гробу перевернется узнав, чтó именно и как именно ценят теперь в его произведениях,—до этого науке дела нет: всё равно этот образец есть фактор социальной жизни, очаг симпатического подражания, звено в цепи развития литературы, а следовательно — возможный предмет изучения для исторической науки. Всё это, конечно, не исключает правомерности *и* Вашего способа анализа, ибо предметы изучения по существу совершенно различные. Но я подчеркиваю, что всё таки Ваш метод не единственный, потому что он не исчерпывает всего понятия „литературного произведения". Что в той науке, которая до сих пор называлась „литературной наукой" и „историей литературы" необходимо произвести реформы, т. к. она смешивает в себе самые разнородные и неотносящиеся к делу дисциплины, с этим я вполне согласен[8]: но Ваша дисциплина, „изучение литературного языка"[9] всё таки не покрывает собою этой подлежащей реформированию науки, ибо эта последняя изучает поэта поскольку он удовлетворял эстетические и умственные потребности данной среды (современников или потомков), поскольку он черпал из другого подобного ему (современного или прежнего) поэта и поскольку он вызвал подражание себе в других (современных или последующих поэтах), между тем как в Вашей науке и Пушкин, и дядя Митяй и гимназистка пытающаяся писать стихи[10] — совершенно одинаково равноправные предметы изучения. Во всяком случае, поэтика, как Вы ее понимаете, хотя и не исчерпывает по моему всего подлежащего исследованию в литературе, является всё же необходимым

условием науки о литературе, и надо приветствовать Ваше стремление к этой дисциплине, т. к. до сих пор специалисты-лингвисты слишком мало ей занимались. С большим интересом буду ждать Вашу „Поэтику"[11], а пока жду от Вас обещанного исследования о чешской метрике[12]»[13].

Как видно, Трубецкой не только переменил общую оценку книги, но и повел свою критику с совершенно иных методологических позиций (для Якобсона неприемлемых). Так, если в мартовском письме Трубецкой настаивал на возможности избежать «введения ⟨...⟩ оценки в объективную науку» и охарактеризовать «эстетический подход» каждого писателя «вполне объективно», «совершенно не говоря чей подход „лучше" или „правильнее"»[14], то теперь он считает такую оценку обязательной: «фактически» все читатели производят эстетическую оценку литературных произведений, из которых только те станут «фактом социального порядка», которые победоносно пройдут «через это „испытание вкусом"»[15]. (Читать такое в письме к Якобсону странно вдвойне, поскольку Трубецкой прекрасно понимал, что более всего его корреспондент «боится уклониться в оценку»[16].)

Что же за письмо написал Якобсон Трубецкому, если оно смогло так сильно повлиять на мнение адресата? Сам Якобсон охарактеризовал его так: «В этом пространном письме РЯ изложил свою программу лингвистической поэтики (linguistic poetics) и подчеркнул необходимость систематической разработки этой программы»[17]. Якобсон полагал, что его письмо пропало — в числе других бумаг, которые были изъяты Гестапо весной 1938 г. во время первого обыска на венской квартире Трубецкого и которые, несмотря на все усилия, так и не удалось обнаружить[18]. В действительности текст письма сохранился — в части, касающейся брошюры о Хлебникове. В ответ на критические замечания по адресу «Новейшей русской поэзии» Якобсон писал Винокуру: «⟨...⟩ что касается его (Томашевского. — *М. Ш.*) (и Твоих) возражений, то я не согласен, деформация + установка на выражение — вполне достаточный эстетический критерий[19]. Т⟨а⟩к к⟨а⟩к возражения Трубецкого отчасти совпадают, посылаю Тебе копию своего ответа ему»[20]. Ниже приводится полный текст этой собственноручной копии.

ИЗ ПИСЬМА Р. О. ЯКОБСОНА Н. С. ТРУБЕЦКОМУ[21]

Что касается «неудачной формы, беспорядочного изложения» и т. д., то я разумеется согласен, но никак не могу согласиться с принципиальными возражениями. Думаю, частью они обусловлены именно неубедительностью изложения, несистематичностью. Вы меня обвиняете в пренебрежении «эстетическим критерием». То же кстати мне ставит на вид талантливый молодой московский филолог Томашевский. Вы говорите: я не различаю «эстетических подходов». Мне казалось обратно, — острие моих полемических выпадов было направлено именно против пренебрежения эст⟨етическим⟩ подходом, и именно поэтому я настаивал на необходимости изучения *совр⟨еменных⟩* литературных явлений, ибо старой литературе мы навязываем собственные поэт⟨ические⟩ тенденции (т. е. эс-

тет⟨ические⟩ подходы). Но я себе абсолютно не представляю, *что такое* художественные приемы, что такое форма *вне* эстетического подхода, что же представляет собою прием, к⟨а⟩к не эстетический подход к материалу, и я недаром настойчиво подчеркиваю, что предмет науки о литературе не литература, а литературность, то, что делает данное произведение литературным[22]. Поэтому, поскольку Вы говорите о возможности одних и тех же приемов с различными эстетическими подходами, я Вас не понимаю. Что такое «прием» вне «подхода»? И когда Вы говорите, что, кроме формы во всяком поэт⟨ическом⟩ произведении, есть еще и эст⟨етический⟩ подход, то что, собственно, Вы имеете в виду под формой, абстрагированной от подхода? Вы справедливо указываете, что изучать форму независимо от эст⟨етического⟩ подхода нельзя, но к чему же тогда разделять эти оба понятия? Не является ли это согласно моей терминологии реализацией синонимов⟨?⟩[23] Я думаю⟨,⟩ Вас толкает на этот путь представление о форме, к⟨а⟩к о вместилище, костюме, вскормленное старой эстетикой, а главное — оперированье с двоичностью — форма, содержание вм⟨есто⟩ форма, материал[24]. Поскольку признается содержание, поскольку сюжет⟨,⟩ напр⟨имер,⟩ относится к содержанию, приходится говорить об эстетическом подходе к содержанию, меж тем лиш только мы усвоим взгляд на сюжет, к⟨а⟩к на явление формы и т. д., и немедленно отпадает нужда в третьем моменте — подходе, к⟨а⟩к в чем-то автономном[25]. Итак⟨,⟩ я говорю о том или ином приеме (т. е. приеме художественного оформления), если Вам термин не нравится, подставьте вм⟨есто⟩ приема подход, т. е. к⟨а⟩к терминологическое, я бы возраженье принял, но Вы мне еще как будто приписываете ошибку подобного типа: отожествление примерно ю⟨жно⟩в⟨елико⟩русского скъврада и болг⟨арского⟩ сковрада, т. е. пренебреженье путем возникновения обеих огласовок[26]. В своей теории я в этом не повинен, иное дело на практике. — Вы полагаете, что мне не удалось указать принципиальную разницу между Пушкиным и Хлебниковым, что для меня эта разница в «степени», а не в принципе. В примечании к книжке я указал, что «локализовать», приурочивать я еще не в состоянии в силу недостатка проработанного материала[27], поэтому я не ввожу ни Пушкина, ни Хлебникова в их границы, это не о Хлебникове, а по поводу Хлебникова. Но думается, что если бы Пушкин⟨,⟩ прочтя Хлебникова, действительно не счел его поэтом, то это произошло бы в первую голову — в силу различия поэтической традиции, от которой «отталкивается» Хл⟨ебник⟩ов⟨,⟩ и той, от которой «отталкивался» Пушкин⟨.⟩ Я пытался на стихах Хл⟨ебник⟩ова проанализировать ряд законов поэтич⟨еского⟩ языка, и если мне удавалось аналогичные подходы к материалу зарегистрировать у Пушкина или в фольклоре, а не в моем восприятии Пушкина либо фольклора, я приводил паралели. Я и сейчас не вижу в

своей брошюре «насилия» над Пушкиным, но если все же объективность мне не удалась, и я «офутурил» Пушкина, как в свое время реалисты, а затем символисты навязывали свой -изм всем великим писателям прошлого[28], то это лишнее подтверждение необходимости обращения к самоновейшему искусству для изучения, и, хотя Вы предостерегаете: «на футуристов надо ссылаться с опаской и с оглядкой, помня, что они не для всех убедительны», но мне все же кажется, что оглядка необходимей в отношении «классиков», ибо ничего нет опасней для релятивной науки, нежели традиционная «убедительность для всех». Достаточно вспомнить, к⟨а⟩к убедительна вершинность ром⟨ано⟩-герм⟨анской⟩ культуры[29]. Характерно, что Вы далее формулируете сущность именно футуристического, а не пушкинского подхода. Последнее как никак труднее. Но и с Вашей формулировкой сущности фут⟨уристического⟩ подхода я не могу согласиться. Обнажение приема конечно для футуризма характерно, и это его типичнейший признак, но что — скажите — означает «преобладание рефлексии над непосредственностью»? Я лингвист и не могу характеризовать явление терминами⟨,⟩ формулирующими предшествующие его возникновению состояния сознания. Я занимаюсь поэтикой[30].

1921

Подготовка текста М. И. Шапира

Ник. Асеев

В. В. ХЛЕБНИКОВ

Качались сумрачные перья,
Над воздух резавшим челом,
Беглец науки лицемерья,
Я туче скакал напролом [1].

Так на холсте каких-то соответствий
...жило лицо [2].

Хлебников — уже сейчас полулегендарное имя, к которому без малейшей натяжки приложим эпитет «гений» [3]. Таковым он признан даже его литературными противниками, с почтительной нежностью выделявшими его «вне протяжения» значительную фигуру из ненавистных им рядов новых пришельцев певучего мира. «Велемир,— говорит о нем Вячеслав Иванов,— безусловно гениален. Он подобен автору „Слова о полку Игореве", чудом дожившему до нашего времени» [4].

«Велемиром» — повелителем миров — называет он его [5], и это имя так сроднилось с Хлебниковым, что многие убеждены в подлинности этого языческого гордого имени, так идуще⟨го⟩ к его облику. Друзьями он назван «словождем» [6]. Вождь слов, послушно следующих за его удивительной способностью составлять их в полки, выстраивать в колонны, ударять со всех сторон волнами звуков и побеждать очарованную им мысль неожиданным их перестроением.

Сегодня снова я пойду
Опять туда, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок [7].

Вас. Каменский называет Хлебникова: «журчей русской поэзии» [8]. Но этим определением при всей его любовной восторженности, конечно, не



Е. Н. Вербицкая (Хлебникова) с сыном Виктором.
Курск. Начало 1890-х. Фотография. Публикуется впервые

исчерпывается творчество Хлебникова. Этот «журчей» иногда умеет быть грозным водопадом, смывающим все встающее на пути и грозящим покрыть собою все водоразделы речи русской.

Высокий рост, немного сутулый, как у орла, взъерошенный загорбок, «длинная» падающая походка, профиль, также схожий с величественной птицей,[9] длинный синий глаз и чистый высокий, характерный для мыслителя, лоб, маленький изящный рот, едва пошевеливаемый волной убийственной улыбки (Хлебников никогда не хохочет),[10] — вот отдель-

ные черты, которые тщетно будут пытаться представить себе следующие поколения. Но бесконечно разнообразны впечатления от этой фигуры и лица, которые *никогда не надоедают*, к которым *никогда не привыкнешь*.

Всегда по-новому представляется Хлебников. Почти нечеловеческим разнообразием выражений обладают его черты. И если бы даже по одной этой внешней «непохожести» на предыдущее мгновение судить о сменах, совершающихся внутри его,— наблюдение бы утомилось раньше, чем применило все оттенки, переливающиеся тенями на ясном лбу его мыслей, певучих и ярких и непохожих ни на одну из обычных людских общих «смыслов».

Трудность описания внешности В. В. Хлебникова усугубляется еще тем, что в нем определенно и ярко сохранились под каменной одеждой городского мыслителя свежесть и здоровье и физическое и духовное человека, близкого природе, связанного с ней живой пуповиной здоровых наследий. И сутулый поэт города на моих глазах в реке превращался в водяного оборотня, почувствовавшего себя в родной стихии, нырявшего, плававшего, рассекавшего воду уверенными и могучими движениями.

Лучше всего рисуется Хлебников, если попытаться представить себе облик былинного богатыря Волхва Всеславьевича,[11] при описании которого народ, очевидно, представлял себе как раз подобный Хлебникову образ, наделенный им теми чудесными свойствами, в правдоподобности которых невольно убеждаешься при знакомстве с самим В. В. и удивительным его творчеством.

Творчество же Хлебникова многообразно и представляет из себя как раз тот усложненный узор направляющих, равнодействующая которых всегда характерна для гения.

Хлебников—философ и поэт. Хлебников же и ученый, с гениальной простотой открывающий законы нового человечества. Это его манифесты подготавливали торжественное шествие футуризма.[12] Это его изыскания сообщили литературному движению энергию мировой мощи. *Расценивать* футуризм можно по произведениям других его представителей. Но *уверовать* в футуризм можно только в связи со знакомством и творчеством В. Хлебникова. Он—создатель стройной системы нового мироощущения, соединяющего в себе простоту и непосредственность природы с утонченностью и научным расчетом психики людей будущего.

Хлебников еще в 1912 году выпустил манифест о предстоящей войне с Германией.[13] Он предвосхитил там те первичные мотивы, которые явились прелюдией будущей грозы вселенной.

В дальнейшем Хлебников создает учение о человечестве времени,[14] которое он противопоставляет бывшим поколениям, подчиненным зако-

нам пространств. Прежде люди двигались в поисках обетованных земель; теперь они будут двигаться за мечтой об обетованном времени. И законы открытия этих времен должны лечь в основу «идеологии» нового человечества. Каковы же должны быть их первичные чертежи?

Хлебников подразделяет род людской на совершенно новые градации. Не добрых и злых, не богатых и бедных, а на *изобретателей* и *приобретателей.* [15] В эти границы укладыва⟨ю⟩тся религия, мораль, социальные проблемы прежнего человечества. С ясной убедительностью открываются новые кругозоры для человеческих мечтаний.

«Приобретатели всегда толпой крадутся за изобретателями», [16] — говорит Хлебников в своей грамоте «Улля, улля, марсиане!» [17] И этот крик, взятый из Уэллсовской утопии, сближает его с западными единомышленниками. Но то, что у тех продолжает быть областью фантастики, у Хлебникова приобретает реальные очертания.

«Государство молодежи» [18] — вот о чем мечтает Хлебников. Государство молодежи, как конденсатор творческой энергии человечества. И в нем — особые армии изобретателей, огражденных от необходимости утилизировать свои изобретения на потребу рынка. И войны мыслей — сменяющие войны железа. Войны изобретений и открытий, войны разума и вдохновения, войны науки и искусств. Это прекрасное будущее рисует Хлебников, веря, что человечество уже на грани той эпохи, которая положит предел волчьим схваткам [19] человечества и силой своих незыблемых откровений заставит его подумать о пути к звездам.

Мы не будем здесь останавливаться подробно на разборе учения Хлебникова. Для этого потребовался бы специальный труд. Но и общая схема, описанная нами, дает представление о богатстве и колоссальной работе мысли не замечаемого современниками гения.

Достаточно будет указать, что Хлебниковым уже теперь установлен «свод законов» будущего человечества, «для которого,— говорит он,— не нужно правительств и судей и цепей, но достаточно звезд наверху». [20]

Обладая колоссальной памятью и универсальными знаниями истории, В. В. Хлебников сумел составить таблицы подобия событий, возвращающихся во времени, как блуждающие кометы. Отсюда уже напрашивается вывод о возможностях управления судьбой человечества и научного знания будущего. Моисей и Будда, Авраам и Пифагор, Тит Ливий и Карамзин, Гораций и Шиллер, Демокрит и Лукреций Кар — вот пары людей, связанных во времени чертами сходств своих судеб. [21] И если уловить нить, соединяющую их в веках, то не будут ли эти отдельные точки точками опоры для научно построенного здания людской судьбы вообще?

Хлебников и пытается определить зависимость их друг от друга. Им исследовано множество явлений — и вывод был один и тот же: в судьбах людей и повторении явлений действует один и тот же закон *созвучия, отклика, эх⟨а⟩*. Время прохождения волн этих откликов и должно быть мерой, указывающей на возможность их повторения. И такие предсказания, основанные на опыте и наблюдении, будут предостерегать и направлять пути человечества, как барометр теперь предупреждает его о погоде.

Заканчивая на этом описание Хлебниковской теории, переходим к нему как к поэту.

Естественно, что человек, уже по-новому видевший мир, не мог и не захотел бы в поэтическом творчестве своем останавливаться на тех формах и возможностях изъяснения, которые служат на потребу современникам с их укладом жизни, законами, добродетелями, пороками и т. д.

Описывать все это было преступлением пред своей мечтой и верой о скором изменении условий людских отношений.

И Хлебников направляет свою певучую душу наперерез течению сонного движения человечества. Он раскрепощает стих от понятий формы, существовавших до сих пор, вводя в него разговорную речь; он же и смещает прежних властителей изящной литературы — красивость и логику, вводя в письмо совершенно новые способы изложения.

И, прежде всего, он объявляет свободным поэтический язык от необходимости практической ноши, т. е. ⟨от⟩деляет речь поэтическую от языка купли—продажи. В первом он производит целую революцию своим учением о внутреннем спряжении слов,[22] дающим бесконечную свободу для новых словообразований. Туполобыми газетчиками свистом и гиканьем были встречены его гениальные «Смехачи»,[23] воочию представляющие, как мощен, гибок и изобретателен русский язык.

Хлебниковым написан целый ряд больших вещей, воскрешающих народный язык со всеми неуловимыми оттенками звуковых и смысловых его изменений. К таким принадлежат: «Вила и леший», «Шаман и Венера», «Словарь цветов».[24] Кроме того, известны его чудесные поэмы «Восстание вещей»[25] и «Маркиза Дезес».

В драматической форме напечатаны: «Ошибка барышни Смерти», «Семь крылатых»[26] и множество мелких вещей, из которых каждая является шедевром.

В прозе Хлебников дал образцы русской речи, по величавости и насыщенности поднимающиеся до забытого «Слова о полку Игореве».[27]

Но перечислять произведения Хлебникова — тщетный труд. Большинство из них не попадает в печать из-за небрежности автора, совершенно не заботящегося об их судьбе, и благодаря преступному равноду



Хлебников-гимназист.
Казань. Начало 1900-х. Фотография

шию современников, из которых только один Д. Д. Бурлюк сумел разглядеть будущую гордость русского искусства и издать его сочинения в двух томах («Изборник» и «Творения»)[28] на свои скромные средства.

Хлебников — уроженец Астрахани[29], провел свое детство на Волге.

По окончании гимназии он поступает на математический факультет Петроградского ун⟨иверсите⟩та. Окончив его, он переходит на филологический, который меняет вслед за тем на естественный.[30] Таким образом,

обладая всесторонним образованием, В. В. совершенно лишен той схоластической оболочки «ученого», которую носят все «жрецы науки».

Наоборот, официальную науку он только для того и прошел, чтобы иметь право выступить против нее. И лицемерие, и служебная роль ее в вопросах рынка возбудили глубокое отвращение к ней у Хлебникова. Новых путей познания стал искать он. И, будучи поэтом, сумел соединить в себе точность научного анализа с фантастической мечтой вдохновения.

Встретившись с Д. Д. Бурлюком, он быстро открыл в нем единомышленника, и с тех пор содружество «Гилея» начало в России футуризм.[31] Вскоре к ним присоединился Маяковский,— эта тройка объединила вокруг себя все новое искусство России.

1920

Публикация А. Е. Парниса

Печатается по: Творчество. Владивосток, 1920, № 2 (июль), с. 26—29.

ВЕЛЕМИР ХЛЕБНИКОВ

В свисающем с одного плеча плаще или накинутой враспашку солдатской шинели, длинноглазый, длинноногий, с чуть замедленными движениями, но всегда точный в них, никогда не ошибающийся в этих движениях, человек этот действительно владел миром. Он владел им в том смысле, что знал его от мельчайших пылинок до самых крупных явлений, знал вдоль и поперек, снизу доверху, от древнейших времен до последних событий.

В моих оценках Хлебникова я вовсе не хочу сделать из него всеобъемлющий образ философа, изобретателя, провидца: но я и не хочу свести истолкование этого образа к сожалительному вздоху о том, что он был и окончился. Мне хочется дать понять читателю, насколько неизвестен еще Хлебников в полный рост, насколько он может еще служить великолепным образцом противоинерционного вкуса языковой точности, широты и глубины поэтического мышления.

Чего стоит хотя бы одно его гениальное деление людских характеров, способностей, устремлений на *изобретателей* и *приобретателей*. «Приобретатели всегда стадами крались за изобретателями, теперь изобретатели отгоняют от себя лай приобретателей, стаями кравшихся за одиноким изобретателем».

Вот с какими гневными словами Хлебников обращался к мещанам-приобретателям:

«Памятниками и хвалебными статьями *вы* стараетесь освятить радость совершенной кражи и умерить урчание совести... Якобы ваше знамя — Пушкин и Лермонтов — были *вами* некогда прикончены, как бешеные собаки, за городом, в поле! Лобачевский отсылался *вами* в приходские учителя. Монгольфьер был в желтом доме...

Вот ваши подвиги! ими можно исписать толстые книги!»

И дальше:

«Вот почему изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в

независимое государство в р е м е н и (лишенное пространства) и ставят между собой и *ими* железные прутья. Будущее решит, кто очутится в зверинце, изобретатели или приобретатели, и кто будет ⟨грызть⟩ кочергу зубами» (*«Труба Марсиан», 1916*).

Конечно, и до сих пор пунктуальные следопыты вчерашнего дня могут возразить, что в этих строках нет социального деления, что они противоречат научным формулировкам. Конечно, если следовать только букве этих формулировок, то возражающие будут правы. Но разве по духу, по смыслу эти строки не перекликаются с нашими днями широкого движения массового изобретательства? И разве мы не стали государством нового времени, с другими правами и особым предназначением, отделенным от государств-приобретателей?

Нет, Хлебников действительно владел миром и повелевал временем даже тогда, когда оно было в полном подчинении у «приобретателей». Но время не владело им.

Хлебников пришел в литературу на изломе времени. 1905 год молнией расколол слежавшийся фундамент общественного строя. Он привел в колебание молекулы почвы, на которую этот фундамент опирался. Он показал, как непрочен этот фундамент, как близко время его разрушения. Лучшие силы страны вняли и почувствовали это грозное предостережение.

В искусстве это отразилось глухим брожением протеста против градаций.

Философия, право, мораль, эстетика оказались зависимыми от той огромной силы, которая сдвинула мир с мертвой точки успокоенности, внешней благополучности, издавна устоявшихся точек зрения. Требовался пересмотр всей системы мировоззрения.

Хлебников был одним из первых, отказавшихся от услуг и помощи буржуазного общества. Абсолютно бескорыстный и не заинтересованный в устройстве личных удобств, отказавшийся от семьи и от минимального комфорта, жил этот «странный» человек одним огромным будущим, ища для него выражения, пристально высматривая его зарождение в прошлом, изобретая для него ту «азбуку ума», которая могла бы объяснить в будущем сложные процессы языкового накопления опыта человечества.

Он предвидел, предчувствовал завтрашний день:

И Разина глухое «слышу»
Подымется со дна холмов,
Как знамя красное, взойдет на крышу
И поведет войска умов.



Хлебников в солдатской форме. Царицын. 1916. Фотография

И еще дальше смотрел он:

> Неравенство и горы денег
> ⟨· ·⟩
> Заменит песней современник.

Как художник Велемир Хлебников был всегда напряжен и устремлен в сторону открытия, изобретательства, разгадки этого человеческого будущего. Экспериментируя, изобретая, проделывая многократно свои опыты, он часто был поставлен перед неудачей их. Но и эти неудачи го-

ворят об огромной энергии, напряжении, величине поставленных задач. Одной из них была мечта о мировом языке, о языке человечества, связанного в одну семью.

Здесь могут последовать придирчивые вопросы литературоведов, еще не уяснивших себе отличия принципиального подхода к искусству от вульгарного сидения между двух стульев. А как же быть с хлебниковской заумью? И с «самовитым словом»?

Так вот, чтоб не быть ложно понятым, я должен сказать и об этом: заумь Хлебникова — это его лаборатория, его тысячекратные опыты над проверкой смысла и звучания, его настройка инструмента. К сожалению, разговоры о ней стали гораздо более популярны, чем его законченные мысли и произведения. Разговоры эти заслоняют и те непререкаемо ясные строки, которыми Хлебников сам оценил себя:

И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснуся, в землю втоптан,
Пыльным черепом тоскуя.

Отказавшийся от современного ему настоящего, Велемир Хлебников не мог быть не только освоен, но и принят этим настоящим из-за полной ненужности в том мире, где практика жизненного опыта ограничивалась доходностью ее для небольшого числа верхушечной прослойки общества. Он был странен и не нужен там, как Мичурин и Циолковский с их «фантастическими» мечтами о межпланетных рейсах и мандаринами, выращенными в Сибири. Зачем все это было тому обществу, которого основа была неподвижность и остывание?

И твой полет вперед всегда
Повторят позже ног скупцы.
И время громкого суда
Узнают истины купцы.
Шагай по морю клеветы,
Пружинь шаги своей пяты!

Репутацией «заумника», бессмысленника наделило его время. Между тем Хлебников вовсе не был защитником искусства, оторванного от жизни, от участия в ее строительстве, каким его до сих тор представляет себе большинство. И если его замыслы не могут служить непосредственно в практике наших дней, то все же они являются неисчерпаемым кладезем ряда замечательнейших прозрений, предвосхищений. Взять хотя бы его высказывания об архитектуре будущих городов. Двадцать лет тому назад Хлебниковым владели такие видения, которые еще и сейчас могли бы

оплодотворить наисовременнейшие течения зодчества. Вдумайтесь хотя бы в такой отрывок из его наброска «Мы и дома»:

«На город смотрят сбоку — будут сверху. 〈...〉. Крыша станет главное, ось стоячей. Потоки летунов и лицо улицы над собой город станет ревновать своими крышами, а не стенами. Крыша, как таковая, нежится в синеве, она далека от грязных туч пыли. Она не желает, подобно мостовой, мести себя метлой из легких, дыхательного горла и нежных глаз; не будет выметать пыль ресницами и „смывать со своего тела грязь черную губкой из легкого“».

И дальше:

«„Будто красивые“ современные города на некотором расстоянии обращаются в ящик с мусором. Они забыли правила чередования в старых постройках (греки, ислам) сгущенной природы камня с разреженной природой — воздухом (собор Воронихина), вещества с пустотой; то же отношение ударного и неударного места — сущность стиха. У улиц нет биения. Слитные улицы так же трудно смотрятся, как трудно читаются слова без промежутков и выговариваются слова без ударений. Нужна разорванная улица с ударением в высоте зданий, этим колебанием в дыхании камня. Эти дома строятся по известному правилу для пушек; взять дыру и облить чугуном. И точно, берется чертеж и заполняется камнем. Но в чертеже имеет существование и весомость — черта, отсутствующая в здании, и наоборот: весомость стен здания отсутствует в чертеже, кажется в нем пустотой; бытие чертежа приходится на небытие здания, и наоборот. Чертежники берут чертеж и заполняют его камнем, т. е. основное соотношение камня и пустоты умножают (в течение веков не замечая) на отрицательную единицу, отчего у самых безобразных зданий самые изящные чертежи 〈...〉 Этому должен быть положен конец! Чертеж годится только для проволочных домов, так как заменять черту пустотой, а пустоту камнем — то же, что переводить папу римского знакомым римской мамы. Близкая поверхность похищена неразберихой окон, подробностями водосточных труб, мелкими глупостями узоров, дребеденью, отчего большинство зданий в лесах лучше законченных. Современный доходный дом (искусство прошлецов) растет из замка; но замки стояли особняком, окруженные воздухом, насытив себя пустынником, походя на громкое междометие! А здесь, сплющенные общими стенами, отняв друг от друга кругозор, сдавленные в икру улицы,— чем они стали с их прыгающим узором окон, как строчки чтения в поезде! Не так ли умирают цветы, сжатые в неловкой руке, как эти дома-крысятники (потомки замков)?»

Но ведь это один только отрывок! А сколько не менее блестящих соображений рассыпано у Хлебникова, мимоходом обронено по поводу того или иного вопроса искусства. Нет, время до сих пор еще не освоило Хлебникова, свалив его мысли в одну кучу полного собрания сочинений как хлам высокоценный и, возможно, пригодный, но разобраться в котором нет свободного времени и свободных рук.

Что это именно так, подтверждает само издание его сочинений (1928—1933), собранных с большим почтением, но без большого толку. В этом, конечно, не целиком вина издателей. Хлебников вел свое творческое хозяйство безалаберно, лишенный возможности быть услышанным дореволюционным обществом. Он мял и терял свои записи, не имея ни средств, ни угла для упорядочения работы. Черновики его рукописей часто терялись, а беловиков было по нескольку вариантов. Часто из-за недостатка бумаги он на одном и том же листе записывал разно задуманные вещи. По смерти экземпляры его рукописей оказались в разных руках. Собранные и сверстанные случайно еще при жизни его, после смерти они совершенно утеряли последовательность и ясность. Часто встречаешь одно стихотворение, склеенное механически с концом другого. Часто поэма оказывается всего-навсего циклом сверстанных воедино, в разное время и по разным поводам написанных стихов. Поэтому читать Хлебникова трудно вдвойне.

Что бы вы сказали о стихах Пушкина, в которых первая строфа была «Для берегов отчизны дальней», вторая — «Не пой, красавица, при мне», а заканчивались бы строфой из «Пира во время чумы»? А приблизительно так именно и представлено большинство произведений Хлебникова. И если ранний период его творчества имеет вид кое-какой последовательности и упорядоченности печатного воспроизведения, то работа его за период с 1914 по 1922 год является нагромождением черновиков, недоконченных отрывков, набросков, замыслов, очевидно, так и не увидевших света в своем окончательном завершении.

Две большие вещи «Ночь перед Советами» и «Ночной обыск» являются произведениями, в которых виден Хлебников в полный рост. С них, по-моему, и нужно начинать знакомство с Хлебниковым неискушенному читателю. Ими да, пожалуй, еще «Разиным» и собранием отдельных мелких стихотворений и должен быть ограничен однотомник, какой бы вошел в обиход библиотек и был бы издан для того, чтобы люди полюбили и узнали Хлебникова, который для них жил и писал:

Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок!

Отдельной книжкой должны быть изданы его статьи о языке и о будущем человечества. Это также познакомит читателя с Хлебниковым-мыслителем. И уже тогда заинтересованный и полюбивший Хлебникова читатель с большим терпением и внимательностью обратится к тому сырому материалу изобретательства и лабораторной работы, которую представляет собой наследство Хлебникова.

Десятки дат, имен, исторических событий, пестрящих в его статьях и стихах, говорят, что в записях его памяти было огромное разнообразие знаний, тем более прочных и органических, что Хлебников в своей скитальческой жизни никогда не пользовался и не мог пользоваться какими бы то ни было пособиями, словарями и картотеками, что все это было к его услугам в любой момент, усвоенное и продуманное, привлеченное не для того, чтобы блеснуть щегольством знания, а чтобы опереть свой шаг мыслителя на срочную ступень пройденного человеческого опыта.

Но, конечно, все эти попытки описать значение В. Хлебникова падают и бледнеют перед одним движением его губ, произносящих такую строчку, как

Песенка — лесенка в сердце другое...

Или:

Русь, ты вся поцелуй на морозе!

А сколько сотен таких строк разбросано у него неожиданными подарками читателю! И какой огромный подъем вкуса, понимания языка, прелести общения людей незатрепанными словами может вызвать правильное использование творчества Хлебникова. Как нужен он именно сейчас, когда неряшливость, штамп, шаблон зачастую становятся заместителями изобретательства в поэзии. Да и только ли в поэзии? Музыке, живописи, архитектуре — всему этому Хлебников дает огромную зарядку.

Бесполезными остаются попытки втиснуть Хлебникова в примитивную схему разложения буржуазной литературы. Почему они именно в Хлебникове хотят видеть последнюю стадию декадентства? Ведь разложение всегда ведет за собой омертвение тканей, выхолащивание их функций, отпадение за ненадобностью.

Может это быть применено и к Хлебникову? Конечно, нет. Его стихи еще не начинали своих действительных функций. Или они мертворожденные, а этого даже злейшие враги его не могут утверждать, или, что совершенно естественно, эти произведения искусства в становлении, в новом качестве, и втискивать их в схемку распада буржуазного искусства — значит по меньшей мере отнекиваться от сложного и большого явления. Голое отрицание, как и голое утверждение, здесь не достойно научного знания о явлении.



**В. Хлебников, А. Хлебников, Н. Рябчевский.
Казань. 1903—1904. Фотография**

При этом следует принять во внимание, что Хлебников жил, развивался, изменялся в системе своих взглядов, вкусов и склонностей, а значит, жил, развивался и совершенствовался в методах своей работы. Вот этого *развития* с количественным накоплением навыков, особенностей, приемов работы, приведших уже к качественному выявлению Хлебникова как поэта Советского Союза, никто из критиков и не хочет проследить. А это и является необходимой ответственной задачей литературоведения, должного закрепить истоки нового искусства, новой эстетики, нового взгляда человека на мир, не подчиненный законам личной наживы, огромный и бескорыстный мир изобретательства как радости и труда, как любимого дела, одним из лучших представителей которого был и остается Хлебников.

Мне привелось сблизиться с В. В. Хлебниковым в 1914—1917 годах. Я был покорен прежде всего его непохожестью ни на одного человека, до сих пор мне встречавшегося.

В мире мелких расчетов и кропотливых устройств собственных судеб Хлебников поражал своей спокойной незаинтересованностью и неучастием в людской суете. Меньше всего он был похож на типичного литератора тогдашних времен, или жреца на вершине признания, или мелкого

пройдоху литературной богемы. Да и не был он похож на человека какой бы то ни было определенной профессии. Был похож больше всего на длинноногую задумчивую птицу, с его привычкой стоять на одной ноге, с его внимательным глазом, с его внезапными отлетами с места, срывами с пространств и улетами во времена будущего. Все окружающие относились к нему нежно и несколько недоуменно.

Действительно, нельзя было представить себе другого человека, который так мало заботился бы о себе. Он забывал о еде, забывал о холоде, о минимальных удобствах для себя в виде перчаток, галош, устройства своего быта, заработка и удовольствий. И это не потому, что он лишен был какой бы то ни было практической сметливости или человеческих желаний. Нет, просто ему было некогда об этом заботиться. Все время свое он заполнял обдумыванием, планами, изобретениями. Его умнейшие голубые, длинные глаза, рано намеченные морщины высокого лба были всегда сосредоточены на каком-то внутренне разрешаемом вопросе; и лишь изредка эти глаза освещались тончайшим излучением радости или юмором, лишь изредка морщины рассветлялись над вскинутыми вверх бровями,—тогда лицо принимало выражение такой ясности и приветливости, что все вокруг него светилось.

Он мог очень тонко и ядовито высмеять глупость и пошлость, мог подать практический и очень разумный совет, но никогда для себя. Для себя, для устройства своей судьбы он всегда оставался беспомощным. Об этом он не позволял себе роскоши думать. И жил в пустой комнате, где постелью ему служили доски, а подушкой — наволочка, набитая рукописями, свободный от всякой нужды, потому что не придавал ей решающего значения, ушедший в отпуск от забот о себе ради большего простора для мыслей, мельчайшим почерком потом набрасывавшихся на случайные клочки бумаги.

Это не было ни позой анахорета,— при случае он очень радовался видеть себя в новом платье, чувствуя на себе заботы друзей,— ни отсутствием этих потребностей, нечувствительностью к нужде. Нет, он просто более остро ощущал нужду в том, чтобы отдавать свои чувства и свой разум творчеству. Это и есть, по-моему, гениальность.

Чтобы понять, насколько он был действительно безучастен ко всему тому, что не было связано с его прямым назначением, стоит привести отрывки из его письма, написанного после призыва в царскую армию, где его из запасного полка хотели перевести в Саратов, в школу прапорщиков:

> «В Саратов меня не пустили: дескать, я не умею отдать честь. Что же! так, так, так. Я и на самом деле отдал честь, держа руку в кармане, и поручик впился в меня: „Руку, руку где держишь!“»

Я представляю его себе в запасном батальоне, отдающего честь, засунув другую руку в карман, как образ непоколебимого несогласия с муштрой царской казармы, как протест «штатского» воина разума против узколобых прапорщиков казарменного практического рассудка.

Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.

И дальнейший его перелет с одного места на другое — из тогдашней России в тогдашнюю Персию; возвращение под Харьков в любимую им Красную Поляну. Стихи, дружба, просветленный лоб, звание «председателя земного шара», носимое человеком, одетым в два пеньковых мешка: один — сверху рубахи, другой — приспособленный под видимость брюк; «служба» в РОСТА, приезд в Москву в 1922 году из Энзели и Шахсевара, и везде на пути этой сжигающей себя в полете звезды — пучки света, лучи стихов и тончайшей прозы, так же просветляющей лоб читателя, как мысли, родившие их, просветляли лоб творца. И, наконец, смерть в глухой деревушке, смерть, подготовленная годами нужды и недоеданий, простуд и инфекций.

«Условия службы в Терросте (Терско⟨й⟩ Рост⟨е⟩) прекрасны, настоящие товарищеские отношения; я только по ночам сижу в комнате, кроме того, печатаю стихи и статьи, получаю около 300 000 р., но могу больше ⟨...⟩

Время испытаний для меня кончилось: одно время я ослаб до того, что едва мог перейти улицу, и ходил шатаясь, бледный как мертвец».

(*1921*)

Страна, изнуренная голодом и героической, неслыханной в истории борьбой за будущее, не могла большего выделить для поэта, но страна, ставшая грозной врагам, страна, повеселевшая и посвежевшая, должна уделить силы на то, чтобы внимательно и чутко прислушаться и разо-

браться: кем же был он, этот поэт будущего, становящегося настоящим, прислушаться и разобраться, каким изумительным талантом был Хлебников, чтобы показать, какими ресурсами обладал народ, начавший новую историю человечества.

1936

Печатается по: Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961, с. 167—178; впервые — Литературный критик, 1936, №1, с. 185—192.

Синiе ОКОВЫ.

Автограф чернового автографа поэмы Хлебникова «Синие оковы» (1922, РГАЛИ)

Ник. Асеев, А. Крученых

ВЕЛЕМИР ХЛЕБНИКОВ

К десятилетию со дня смерти (1922—28 июня—1932)

Талант Хлебникова—талант новатора и революционера как слова, так и литературных приемов. Он шел по совершенно новому руслу, и появление его на фоне эпохи литературного прелюбодейства 1907—1910 гг. никак не могло быть оценено бульварно-санинскими и эстетно-аполлонствующими течениями тогдашней литературы.

Теперь произведения Хлебникова, неполностью еще собранные, появились перед революционно-пролетарским читателем, и в наши дни уже явственно, что поэт, раньше понятый и оцененный небольшим кружком друзей нового слова, становится достоянием широкого читателя.

По произведениям Хлебникова еще долго будут учиться, улавливая исключительно-разработанную технику звукописьма, будут пытаться изучить его стихомеханику, где тончайшие части выверены, пригнаны, где детализовано малейшее движение каждого звукообраза.

...Дышит небу диким стадом,
Что восходит звука атом...

Отметим некоторые отличия поэтической речи Хлебникова от рутинной речи поэтов, тянущихся в «классики».

Ритм. До Хлебникова ритм стихов напоминал однообразное и томное колебание качалки в гостиной—такое укачивание стихом довели до предела Бальмонт и Северянин.

Канонизированные размеры строф, а иногда даже целых стихотворений, облеченных в форму сонета, триолета и т. п., связывали поэтическое слово благополучным однообразием колыхания.

Читатель заранее знал, что поэт, начавший стихотворение энностопным ямбом, таким же ямбом его и окончит. Это уже как бы вошло в лите-

ратурную традицию начала XX в. Если и шли споры, то лишь о количестве и законности полуударений в стопе (см., например, толстотомные исследования А. Белого).

Ритм Хлебникова отличается неожиданностью ходов и поворотов. Читатель как бы оказывается в новом заповеднике и не знает, что его ждет на повороте. Ломанностью и асимметрией ритма Хлебников выделяется даже среди футуристов. Возьмем начало одного из первых стихотворений его «Трущобы»:

Были наполнены звуком трущобы,
Лес и звенел и стонал,
Чтобы
Зверя охотник копьем доконал.

Здесь перебои ритма вполне оправданы. В трущобах мчатся всадники, на каждом шагу их ждет неожиданность. Словом «чтобы» Хлебников переламывает строку. Как на охоте, когда неожиданно и быстро приходится становиться бок-о-бок со зверем, так и поэт, как всадник, стягивая узду у лошади, находчиво сокращает число стоп стиха.

Еще большей ритмической динамики достигает Хлебников в позднейших вещах.

Вот, например, строки из «Ночного обыска», где каждая фраза, как приказ, как восклицание. Быстрый и отрывистый ритм вполне совпадает со словарем. Весь он подобен команде: «Даешь — есть». Здесь Хлебников достигает наибольшей выразительности и свободы стиха:

— На изготовку!
Бери винтовку!
Топай, братва.
Направо, 38,
Сильней дергай!
— Есть!

И н с т р у м е н т о в к а и р и ф м а. Можно насчитать несколько сотен новых и мощных рифм, внесенных Хлебниковым в русскую поэзию.

Рассматривая рифмы Хлебникова, зачастую находишь всю образную, сюжетную значимость строфы в ее рифмах.

Однако главная забота поэта — подготовить рифму инструментовкой стиха. Парные строки строятся на произносительном (артикуляционном) подобии, и посторонние звуки, мешающие данной артикуляции, не могут и не должны входить в строку. Хлебников помещал в рифму самые ударные слова, но рифма, конечно, предопределялась всей строкой.

Волге долго не *мол*чится.
И *вор*чится, как *вол*чице.
*Вол*ны *Волги*, точно *волки*,
*В*етер бешеной пого*д*ы.
*Вьет*ся ше*лков*ый *лос*кут,
И у *Волги*, у *голодной*,
Слюни *голо*да текут.
(*«Уструг Разина»*)

Отрывок инструментован на звуках *в-о-л-г*, которые, повторяясь в семи коротких стихах 20 раз, разнообразятся звуковыми аккордами *«квол-ворч-од-долг»* и т. д.

В первых двух строках даны, кроме ударной, две внутренних полновесных рифмы — Волге-долго, ворчится-волчице и т. д. В третьей начальная рифма — *вол*ны *Вол*ги. Созвучия, таким образом подобранные, дают предельную инструментовку переливов и рокота грозной волны.

Бушующая дикая Волга ни разу не ослабевает и не сбивается в чуждый звукоряд — весь отрывок в ударных местах построен на основной мелодии гласных *о-о-о-у* (вой-ропот-стон).

Образы Хлебникова ярки и неожиданны, идут вразрез со стандартом. Вот, например, разоблаченная чайка и, попутно, меткая характеристика международных хищников-спекулянтов.

«...Где чайки с длинным клювом и холодным голубым, точно окруженным очками, глазом, имеют вид международных дельцов, чему мы находим подтверждение в искусстве, с которым они похищают брошенную тюленями еду» («Зверинец», 1909 г.).

Особую категорию представляют словообразы Хлебникова.

Вселенночку зовут, мирея, полудети
И умиратище клянут.

(Из его поэмы 1912 г. «Революция». По цензурным условиям была названа «Война-смерть».) «Мирея» — динамичное слово взамен фразы «растворяясь в мировом». «Умиратище» дает образ чудища, несущего смерть и т. д.

Также вскользь скажем о словоновшествах Хлебникова, которые мы вводим всегда очень обдуманно и намеренно и «расшифрование» которых требует обширных теоретических исследований. Он создал десятки тысяч новых слов (от одного только глагола «любить» произвел более тысячи слов) и обосновал особую «внутреннюю склоняемость слов».

Темы произведений Хлебникова — разнообразны: описания зоологической жизни («Зверинец», «И и Э»), сельская идиллия («Вила и леший», «Сельская очарованность» и др.), фантастические пьесы («Мирсконца»,

«Чертик», «Пружина чахотки» и др.), быт будущих веков («Радио», «Дома и мы», «Лебедия будущего» и т. д.).

Если определить темы Хлебникова схематично, это — природа — город — будущее.

Но больше всего он любил писать и писал о войне. Весной 1916 г. Хлебников поехал в Астрахань, где был призван на военную службу и отправлен в 93-й запасный полк.

Но ярмо империалистической военщины показалось ему «казнью и утонченной пыткой», как он писал Н. И. Кульбину, прося освободить от ужасающей обстановки лазарета «чесоточной команды».

Вот как он описывает себя в положении царского солдата. «Ад перевоплощения поэта в лишенное разума животное, с которым говорят языком конюхов, а в виде ласки так затягивают пояс на животе, упираясь в него коленом, что спирает дыхание, где ударом в подбородок заставляли меня и моих товарищей держать голову и смотреть веселее». И Хлебников проклял эту армию, подготовляемую для бессмысленной бойни.

Где, как волосы девицыны,
Плещут реки там, в Царицыне,
Для неведомой судьбы, для неведомого боя,
Нагибалися дубы нам ненужной тетивою.
В пеший полк 93-й,
Я погиб, как гибнут дети.

(*См. «Неизданный Хлебников», вып. 1—2*)

С этого момента Хлебников стал особенно остро ненавидеть империалистическую войну и посвятил ей несколько песен-проклятий. Большинство этих в свое время напечатанных стихов Хлебников смонтировал после в поэму «Война в мышеловке».

Работая в бакинской Росте в 1921 г., Хлебников в стихотворении, выросшем из плакатных работ, подчеркивает классовые тенденции белогвардейщины:

От зари и до ночи
Вяжет Врангель онучи,
Собирается в поход
Защищать царев доход.
Чтоб, как ранее, жирели
Купцов шеи без труда,
А купчих без ожерелий
Не видали б никогда.
Чтоб жилось бы им, как прежде,

Так, чтоб ни в одном глазу,
Чтобы царь, высок в надежде,
Осушал бы им слезу...
Небоскребы, как грибы,
Чтоб росли бы на Пречистенке,
А рабочие гробы
Принимал священник чистенький.

Если до 1916 г. Хлебников писал «о войне и России», то после 1916 г. он говорит о войне и революции.

В начале 1917 г., освободившись от военной службы, он вернулся в Петроград, проявляя ко всему происходящему громадный интерес и участие, появляясь совершенно спокойно среди уличных боев и выстрелов.

Вот отрывок, рисующий тогдашнюю столицу:

«...„Аврора“ молчаливо стояла на Неве против дворца, и длинная пушка, наведенная на него, походила на чугунный неподвижный взгляд-взор морского чудовища. Про Керенского рассказывали, что он бежал в одежде сестры милосердия и что его храбро защищали воинственные девицы Петрограда, его последняя охрана (удалось напророчить, называя его ранее Александрой Федоровной). У разведенных мостов горели костры, охраняемые сторожами в огромных тулупах; в козлы были составлены ружья, и беззвучно проходили черные густые ряды моряков, неразличимых ночью, только видно было, как колебались ластовицы».

В революционные годы Хлебников в некоторых произведениях тематически и стилистически близок Некрасову. Например, в поэме «Ночь перед Советами» рассказывается, как помещик, злой собачар, заставлял свою крепостную выкармливать грудью борзого щенка и лишь остатками молока кормить своего ребенка. Внучка этой крепостной, дожившая до революции,— главное действующее лицо поэмы,— вспоминает самоуправство помещика, засекшего до чахотки «молочного брата» собаки, «Летай Кабыздоха», крестьянина, дерзнувшего разделаться по-мужицки с непрошеной «родней».

Утром барин встает,
А на дворе — вой.
Смотрит — пес любимый
Висит, как живой,
Крутится,
Машет лапой.
Как осерчал

Да железной палкой в пол застучал:
— Гайдук. Эй.
Плетей.
Да плетьми, да плетьми.
Так и папаню засек до чахотки.
Красный кашель пошел. На скамье лежит —
В гробу лежат краше...
(*«Ночь перед Советами»*)

В поэме «Ночной обыск» дается эпизод первых дней Октября: революционеры-моряки ищут спрятавшихся белогвардейцев.

Слышу носом:
Я носом зорок,
Слышу верхним чутьем:
Белые звери есть.
Будет добыча.
— Брат, чуешь?
Пахнет белым зверем.
Я зорок.

От войны национальной, войны государств, Хлебников переходит к изображению классовой борьбы — войны гражданской.

Ей посвящены лучшие вещи последнего периода его творчества: «Ладомир», «Настоящее», «Разин», «Ночь перед Советами», «Ночной обыск» и др.

Для современного читателя интересны Хлебникова мечты о городах будущего. То, что неясно для некоторых и сейчас, волновало Хлебникова еще в 1914 г.

Например, относительно строительства новых домов:

«На город смотрят сбоку, будут — сверху. Крыша станет главное» (с развитием авиации).

В постройках будущего должно быть «чередование сгущенной природы камня с разреженной природой — воздухом» (к озеленению городов).

И общие соображения:

«Только немногие заметили, что вверить улицы союзу алчности и глупости домовладельцев и дать им право строить дома — значит без вины вести жизнь одиночного заключения; мрачный быт внутри доходных домов очень мало отличается от быта одиночного заключения...» («Мы и дома. Мы и улицетворцы»).

В 1921 году он пишет:

«Радио будущего — главное дерево сознания ⟨...⟩ бесконечных задач и объединит человечество.

Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались точно волосы, наверное, будет начертана пара костей, череп и знакомая надпись „Осторожно“, ибо малейшая остановка работы радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату сознания» («Радио будущего»).

Уже в наши дни и на наших глазах многие мечты Хлебникова осуществляются, утопия становится бытом.

1932

Печатается по: Литературная газета, 1932, 29 июня.

Автограф стихотворения Хлебникова
«Идут священные рассказы...» (1921, ИРЛИ)

А. Е. Крученых

О ВЕЛИМИРЕ ХЛЕБНИКОВЕ

I. ПЕРВЫЕ ВСТРЕЧИ

С Хлебниковым меня познакомил Давид Бурлюк в начале 1912 года в Москве на каком-то диспуте или на выставке. Хлебников быстро сунул мне руку. Бурлюка в это время отозвали, мы остались вдвоем. Я мельком оглядел Хлебникова.

Тогда ему было 27 лет. Поражали: высокий рост, манера сутулиться, большой лоб, взъерошенные волосы. Одет был просто — в темно-серый пиджак.

Я еще не знал, как начать разговор, а Хлебников уже забросал меня мудреными фразами, пришиб широкой ученостью, говоря о влиянии монгольской, китайской, индийской и японской поэзии на русскую.

— Проходит японская линия,— распространялся он. — Поэзия ее не имеет созвучий, но певуча... Арабский корень имеет созвучия... [1]

Я не перебивал. Что тут отвечать? Так и не нашелся.

А он беспощадно швырялся народами.

— Вот академик,— думал я, подавленный его эрудицией. Не помню уж, что я бормотал, как поддерживал разговор.

В одну из следующих встреч в неряшливой и студенчески-голой комнате Хлебникова я вытащил из коленкоровой тетрадки (зампортфеля) два листка — наброски, строк 40—50, своей первой поэмы «Игра в аду» [2]. Скромно показал ему. Вдруг, к моему удивлению, Велимир уселся и принялся приписывать к моим строчкам сверху, снизу и вокруг — собственные. Это было характерной чертой Хлебникова: он творчески вспыхивал от малейшей искры. Показал мне испещренные его бисерным почерком странички. Вместе прочли, поспорили, еще поправили. Так неожиданно и непроизвольно мы стали соавторами.

Первое издание этой поэмы вышло летом 1912 г. уже по отъезде Хлебникова из Москвы (литография с 16 рисунками Н. Гончаровой).

Об этой нашей книжке вскорости появилась большая статья именитого тогда С. Городецкого в солиднолиберальной «Речи»[3]. Вот выдержки:

> «Современному человеку ад, действительно, должен представляться, как в этой поэме,— царством золота и случая, гибнущего, в конце концов, от скуки... когда выходило „Золотое Руно" и объявило свой конкурс на тему „Черт" — эта поэма наверняка получила бы заслуженную премию».

Уснащено обширными цитатами. Я был поражен: первая поэма — первый успех.

Эта ироническая, сделанная под лубок, издевка над архаическим чертом быстро разошлась.

Перерабатывали и дополняли ее для второго издания — 1914 г. — мы опять с Хлебниковым[4]. Малевали черта на этот раз К. Малевич и О. Розанова.

Какого труда стоили первые печатные выступления! Нечего и говорить, что они делались на свой счет, а он был вовсе не жирен. Проще — денег не было ни гроша. И «Игру в аду» и другую свою,— тоже измывательскую,— книжку «Старинная любовь»[5] я переписывал для печати сам литографским карандашом. Он ломок, вырисовывать им буквы неудобно. Возился несколько дней. Рисунки Н. Гончаровой и М. Ларионова были, конечно, дружеской бесплатной услугой. Три рубля на задаток типографии пришлось собирать по всей Москве... Хорошо, что типограф посчитал меня старым заказчиком (вспомнил мои шаржи и открытки, печатанные у него же[6]), и расщедрился на кредит и бумагу. Но выкуп издания прошел не без трений. В конце концов, видя, что с меня взятки гладки, и напуганный моим отчаянным поведением, дикой внешностью и содержанием книжек, неосторожный хозяин объявил:

— Дайте расписку, что претензий к нам не имеете. Выплатите еще три рубля и скорее забирайте свои изделия.

Пришлось в поисках трешницы снова обегать полгорода. Торопился. Как бы типограф не передумал, как бы дело не провалилось...

Примерно с такой же натугой печатал я и следующие издания *ЕУЫ* (1913—1914 гг.). Книги «Гилеи» выходили на скромные средства Д. Бурлюка. «Садок судей» I и II вывезли на своем горбу Е. Гуро и М. Матюшин.[7]

Кстати, «Садок судей» I — квадратная пачка серенькой обойной бумаги, односторонняя печать, небывалая орфография, без «ятей» и без знаков препинания (было на что взглянуть!),— мне попался впервые у В. Хлебникова. В этом растерзанном и зачитанном экземпляре я впер-

вые увидел хлебниковский «Зверинец» — непревзойденную, насквозь музыкальную прозу.[8] Откровением показался мне и свежий разговорный стих его же пьесы «Маркиза Дезес», оснащенный редкостными рифмами и словообразованиями.

Чтобы представить себе впечатление, какое тогда производил сборник, надо вспомнить его основную задачу — уничтожающий вызов мракобесному эстетизму «Аполлонов». И эта стрела попала в цель. Недаром после реформы правописания аполлонцы, цепляясь за уничтоженные «яти» и «еры», дико верещали (см. № 4—5 их журнала за 1917 г.):

— И вместо языка, на коем говорил Пушкин, раздастся дикий говор футуристов.[9]

Так озлило их, такие пробоины сделало в их бутафорских «рыцарских щитах», так запомнилось им даже отсутствие этого достолюбезного «ятя» в «Садке»...

Моя совместная с Хлебниковым творческая работа продолжалась... Я настойчиво тянул его от сельских тем и «древлего словаря» к современности и городу.

— Что же это у вас? — укорял я. — «Мамоньки, уже коровоньки ревмя ревут». Где же тут футуризм?

— Я не так написал! — сердито прислушиваясь, наивно возражал Хлебников. — У меня иначе: «Мамонька, уж коровушки ревмя ревут, водиченьки просят, сердечные...» («Девий бог»).[10]

Признаться, разницы я не улавливал и прямо преследовал его «мамонькой» и «коровонькой».

Хлебников обижался, хмуро горбился, отмалчивался, но понемногу сдавался. Впрочем, туго.

— Ну, вот, про город! — объявил он как-то, взъерошив волосы и протягивая мне свеженаписанное. Это были стихи о хвосте мавки-ведьмы, превратившемся в улицу:

...а сзади была мостовой.
С концами ярости вчерашней
Ступала ты на пальцы башни,
Рабы дабы,
В промокших кожах,
Кричали о печали,
А ты дышала пулями в прохожих.
И равнодушно и во сне
Они узор мороза на окне!
Да эти люди иней только,
Из пулеметов твоя полька,

И из чугунного окурка
Твои Чайковский и мазурка...

Я напечатал эти стихи в «Изборнике» Хлебникова.[11] Такой же спор возник у нас из-за названия его пьесы «Оля и Поля».[12]

—Это «Задушевное слово»[13], а не футуризм—возмущался я и предложил ему более меткое и соответствующее пьеске—«Мирсконца», которым был озаглавлен также наш сборник 1912 г.[14]

Хлебников согласился, заулыбался и тут же начал склонять:

— Мирскóнца, мирсконцой, мирсконцом.

Кстати, вспоминаю, как в те годы Маяковский острил:

— Хорошая фамилия для испанского графа—Мирскóнца (ударение на «о»)*.

Если бы не было у меня подобных стычек с Хлебниковым, если бы я чаще подчинялся анахроничной певучести его поэзии, мы написали бы вместе гораздо больше. Но моя ерошливость заставила ограничиться только двумя поэмами. Уже названной «Игрой» и «Бунтом жаб», написанным⟨и⟩ в 1913 г.[15] (напечатано во II томе собрания сочинений Хлебникова).

Правда, сделали совместно также несколько небольших стихов и заметок о слове.[16]

Резвые стычки с Виктором Хлебниковым (имя Велимир—позднейшего происхождения) бывали тогда и у Маяковского. Помню, при создании «Пощечины общественному вкусу» Маяковский упорно сопротивлялся попыткам Велимира отяготить манифест сложными и вычурными образами, вроде: «мы будем тащить Пушкина за обледенелые усы»[17]. Маяковский боролся за краткость и ударность.

Но часто перепалки возникали между поэтами просто благодаря задорной и неисчерпаемой говорливости Владимира Владимировича. Хлебников забавно огрызался.

Помню, Маяковский как-то съязвил в его сторону:

— Каждый Виктор мечтает быть Гюго.

— А каждый Вальтер—Скоттом!—моментально нашелся Хлебников, парализуя атаку.[18]

Такие столкновения не мешали их поэтической дружбе. Хлебникова, впрочем, любили и высоко ценили все будетляне.

В. Маяковский, В. Каменский и Д. Бурлюк в 1912—1914 гг. не раз печатно и устно заявляли, что Хлебников—«гений, наш учитель, славождь» (см., например, листок «Пощечины», предисловие к 1 тому творений

* Кажется, Р. Якобсон приписывает это слово сочинению М⟨аяковско⟩го (*примеч. А. Е. Крученых*).

Хлебникова изд. 1914 г. и др.).[19] Будетляне своим «ведущим» считали Хлебникова. Впрочем, надо подчеркнуть: в раннюю эпоху футуристы шли таким тесным, сомкнутым строем, что все командарские титулы не приложимы здесь. Ни о каких «наполеонах» и единоначальниках среди нас тогда не могло быть и речи...

Гораздо теснее мне удалось сработаться с В. Хлебниковым в области декларативно-программной. Мы вместе долго бились над манифестом о слове и букве «как таковых». Плоды этих наших трудов увидели свет лишь недавно в «Неизданном Хлебникове».[20]

Помимо этого, Велимир живо отзывался на ряд других моих исследовательских опытов. Мою брошюру «Черт и речетворцы» обсуждали вместе. Просматривали с ним уже написанное, исправляли, дополняли. Интересно, что здесь Хлебников часто оказывался отчаяннее меня. Например, я рисовал испуг мещанина перед творческой одержимостью. Как ему быть, скажем, с экстатическим Достоевским? И вот Хлебников предложил здесь оглушительную фразу:

— Расстрелять, как Пушкина, как взбесившуюся собаку![21]

Многие вставленные им строки блещут остротой издевки, словесным изобретательством.

Так, мое нефтевание болот сологубовщины Хлебников подкрепил четверостишием о недотыкомке:

Я вам внимаю, мои дети,
Воссев на отческий престол.
Душ скольких мне услышать Нети
Позволит подданных глагол.[22]

Здесь замечательна «Неть» — имя смерти.

Не меньше участие Хлебникова и в моей работе «Тайные пороки академиков». Эта вещь также обсуждалась мною с Велимиром и там есть несколько его острых фраз.[23]

Однако сотрудничество Хлебникова, как оно ни было ценно, таило свои опасности. Приходилось быть все время начеку. Его глубокий интерес к национальному фольклору часто затуманивал его восприятие современности. И порой его языковые открытия и находки, будь они неосмотрительно опубликованы, могли бы быть использованы нашими злейшими врагами в целях далеко даже не литературных.

Способность Хлебникова полностью растворяться в поэтическом образе сделала некоторые его произведения объективно неприемлемыми даже для нас, его друзей. Конкретно назвать эти вещи трудно, так как они затерялись и, вероятно, погибли.[24] Другие — мы подвергали серьезному идейному выпрямлению.

Еще резче приходилось восставать против опусов некоторых из протеже слишком увлекавшегося красотами «русской души» Хлебникова. Так, вспоминаю, были категорически отвергнуты редакцией «Садка судей» некоторые в сильно сусанинском духе стихи 13-летней Милицы.[25] Сопроводительное хвалебное письмо Велимира об этих стихах, полное предчувствия социальных катастроф, но весьма непродуманное, напечатано мною лишь недавно в «Неизданном Хлебникове» как документ большого эпистолярного мастерства поэта.

Случалось также решительно браковать и редакторские поправки Хлебникова, продиктованные его остро выраженным в то время национализмом. В моих строчках (из «Пощечины»):

Нож хвастлив
взоры кинул
и на стол
как на пол
офицера опрокинул —
умер он! —[26]

Хлебников усмотрел оскорбление армии и безуспешно настаивал на замене «офицера» — «хроникером» (!)

Наша будетлянская определенная общественно-политическая ориентация, органически связанная с революционными установками в искусстве, никогда не подавалась нами оголенной. Но она обуславливала содержание наших художественных вещей. Только подслеповатость иных критиков объясняет созданную ими легенду о нашей дореволюционной аполитичности. Вся история нашей работы с В. Хлебниковым говорит о твердости социально-политической линии будетлян. И если Хлебников впоследствии, в суровые годы войны и революции, далеко ушел от специфического историзма, национализма и славянофильства,— то немалую роль сыграло здесь его товарищеское окружение. В дружеской атмосфере нашей группы постепенно рассеивались сусальные призраки святой Руси и ископаемых «братьев-славян».[27] Хлебников был труден, но все же податлив. После сдачи нами в печать «Пощечины» неусидчивый Велимир неожиданно исчез. В начале 1913 г. я получил от него большое послание, насколько помню, из Астрахани.

Оно хорошо характеризует простоту проникнутых откровенностью и доверием взаимоотношений внутри нашей молодой еще группы.

Отчетливо отразился в письме весь широкий круг интересов и занятий Хлебникова, и тут ясно видны его панславистские симпатии и поиски идеализированной «самовитой» России. Правда, здесь же он говорит уже об изучении Индии, монгольского мира, японского стихосложе-

ния,—симптом будущего перехода на позиции «международника», как выражался впоследствии сам Велимир.[28]

Любопытно, что даже наше отрицательное отношение к ярлыкам и кличкам, которые механически навязывались нам извне, находит у Хлебникова очень своеобразное истолкование (пренебрежительное упоминание об «истах», «выстуживании русской обители» и т. д.).

Это письмо было опубликовано в «Неизд⟨анном⟩ Хлебн⟨икове⟩» вып. 10-й (1928 г.) и затем перепечатано в V т. Собр⟨ания⟩ произв⟨едений⟩ Хлебникова.[29]

II. В СУМЯТИЦЕ БОРЬБЫ ЗА НОВОЕ СЛОВО

Я работал с Хлебниковым довольно много. Но помню только один случай, когда к нашей рабочей паре присоединились В. Маяковский и Д. Бурлюк. Это было, когда мы писали манифест к «Пощечине общественному вкусу».

Москва, декабрь 1912 г. Собрались, кажется, у Бурлюка на квартире, писали долго, спорили из-за каждой фразы, слова, буквы[30].

Помню, я предложил: «Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина».

Маяковский добавил: «С парохода современности». Кто-то: «Сбросить с парохода».

Маяковский: «Сбросить—это как будто они там были, нет, надо бросить с парохода...»

Помню мою фразу: «Парфюмерный блуд Бальмонта».

Исправление В. Хлебникова: «Душистый блуд Бальмонта» не прошло*.

Еще мое: «Кто не забудет своей первой любви—не узнает последней».

Это вставлено в пику Тютчеву, который сказал о Пушкине: «Тебя, как первую любовь, России сердце не забудет».

Строчки Хлебникова: «Стоим на глыбе слова Мы».

«С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество (Л. Андреева, Куприна, Кузмина и пр.)».

Хлебников, по выработке манифеста, заявил:

—Я не подпишу это... Надо вычеркнуть Кузмина**—он нежный[32].

Сошлись на том, что Хлебников пока подпишет, а потом отправит письмо в редакцию о своем особом мнении. Такого письма мир, конечно, не увидел.

---

* М⟨аяковск⟩ий, шутлив⟨ая⟩ реплик⟨а⟩: «На душистый и я согласен». Так и остал⟨ось⟩ «парфюмерный». Интересно, ⟨в⟩ статье А. Блока о Бальмонте—«это словесный блуд»[31] (*примеч. А. Крученых, сделанное карандашом*).

** Речь идет о поэте Михаиле Кузмине, авторе книг «Сети», «Глиняные голубки» и др. (*примеч. А. Крученых*).

Закончив манифест, мы разошлись. Я побежал обедать и съел два бифштекса сразу,— так обессилел от совместной работы с великанами!..

Не давая опомниться публике, мы одновременно с книгой выпустили листовку под тем же названием.

Хлебников особенно ее любил и, помню, расклеивал в вегетарианской столовой (в Газетном переулке) среди всяческих толстовских объявлений. Хитро улыбаясь, раскладывал на пустых столах, как меню. Вот текст этой листовки:

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

В 1908 г. вышел «Садок Судей»*.— В нем **гений — великий поэт** современности — **Велимир Хлебников** впервые выступил в печати.[33] Петербургские метры считали «**Хлебникова** сумасшедшим». Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес с собой **Возрождение Русской Литературы**. Позор и стыд на их головы!..

Время шло... В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский, Б. Лившиц, В. Кандинский, Николай Бурлюк и Давид Бурлюк в 1913 году выпустили книгу: «Пощечина Общественному Вкусу».[34]

Хлебников теперь был не один. Вокруг него сгруппировалась плеяда писателей, кои, если и шли различными путями, были **объединены одним лозунгом**: «Долой слово-средство, да здравствует **Самовитое, самоценное Слово!**» Русские критики, эти торгаши, эти слюнявые недоноски, дующие в свои ежедневные волынки, толстокожие и не понимающие красоты, разразились морем негодования и ярости. Неудивительно! — Им ли, воспитанным со школьной скамьи на образцах Описательной поэзии, понять Великие откровения Современности.

Все эти бесчисленные сюсюкающие Измайловы, Homunculus'ы[35], питающиеся объедками, падающими со столов реализма,— разгула Андреевых, Блоков, Сологубов, Волошиных и им подобных утверждают (какое грязное обвинение), что мы, «декаденты»,— последние из них,— и что мы не сказали ничего нового — ни в размере, ни в рифме, ни в отношении к слову.

Разве были оправданы в русской литературе наши приказания — чтить **Права поэтов**:

на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами!

на непре⟨о⟩долимую ненависть к существовавшему языку!

---

* Ошибка Д. Бурлюка: «Садок Судей» 1 вышел зимой 1909—10 гг. (*примеч. А. Крученых*).

с ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный вами, венок грошевой славы!

стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования!

На обороте листовки были помещены для наглядности и сравнения «в нашу пользу» произведения: против текста Пушкина — текст Хлебникова,[36] против Лермонтова — Маяковского, против Надсона — Бурлюка, против Гоголя — мой.

Меньше всего мы думали об озорстве. Но всякое новое слово рождается в корчах и под визги всеобщей травли. Нам, участникам борьбы, книги и декларации не казались дикими ни по содержанию, ни по оформлению. Думаю, что они не поразили бы и теперешнего читателя, не очень-то благоговеющего перед Леонидами Андреевыми, Сологубами и Куприными. Но тогдашние охранители «культурных устоев» из «Нового Времени», «Русского Слова», «Биржевки» и пр⟨очих⟩ устами Буренина, А. Измайлова, Д. Философова[37] и др⟨угих⟩ пытались просто нас удушить.

Теперь эта травля воспринимается как забавный бытовой факт. Но каково было нам в свое время проглатывать подобные булыжные глупости?! А все они были в таком роде:

— Вымученный бред претенциозно-бездарных людей...

Это улюлюканье застрельщика строкогонов А. Измайлова.[38] От него не отставали Анастасия Чеботаревская, Н. Лаврский,[39] Д. Философов и т. д. и т. д. Писали они по одному рецепту:

— Хулиганы — сумасшедшие — наглецы.

— Такой дикой бессмыслицей, бредом больных горячкой людей или сумасшедших наполнен весь сборник...[40]

Бурлюков —
дураков.
И Крученых напридачу
На Канатчикову дачу[41]...
и т. д.

Таково было наше первое боевое «крещение»...

III. В НОГУ С ЭПОХОЙ

Будетляне начали свое наступление в 1911—12 — в годы нового подъема освободительной борьбы пролетариата. Слышали шаги эпохи, чувствовали время, ждали социальных потрясений. Еще в 1912 г., в «Пощечине общественному вкусу», В. Хлебников, давая сводку годов разрушения великих империй, доходит и до 1917.[42] Оставшиеся одному ему извест-



В. Хлебников. Набросок к портрету Г. Петникова. 1917. Рисунок

ными вычисления и, главное, чувство конца помогли ему точно обозначить время катастрофы.

В следующем, 1913 году, на страницах сборника «Союз молод⟨ежи⟩» Хлебников еще более конкретно говорит: «Не следует ли ждать в 1917 году падения государства?»[43]

Империалистическая война, личное тяжелое знакомство Хлебникова с царской казармой (пребывание в чесоточной команде) — непреодолимая логика истории столкнула Хлебникова лицом к лицу с современной действительностью, которую он раньше, как неисправимый мечтатель-романтик, рассматривал голубыми глазами.

Более реальное понимание окружающего привело Хлебникова на революционные улицы столиц.

Отношение его к событиям ясно из рассказа «Октябрь на Неве» (1917—18 гг.).[44]

— В эти дни,— писал он,— странной гордостью звучало слово «большевичка»...[45]

Любопытно предоктябрьское поведение Хлебникова. Здесь сказались все своеобразие поэта и его пристрастие к народному балагану.

— Есть ли человек, которому Керенский не был бы смешон и жалок? — говорил Хлебников при Временном правительстве. Он воспринимал Керенского, как личное оскорбление, и со всей своей фантазерской непрактичностью строил «уничтожающие» проекты:

— Заказывать игрушечным мастерам пищащих чертиков с головой главнонасекомствующей (Хлебников упорно звал Керенского Александрой Федоровной — именем отставной царицы).

— Это будет очень ходовой товар,— говорил Велимир,— Керенская дуется и в писке умирает.

— Сделать чучело Керенской и с торжественной демонстрацией нести ее на руках до Марсова поля, где, положив недалеко от братской могилы, высечь так, чтобы стоны секомой слышали павшие в феврале с ее именем на устах. (Хлебников называл это «высекновением», на манер «усекновения», чтобы передать «торжественность» обстоятельств).

Наконец, третий, самый радикальный проект «свержения», заключался в том, что по жребию кто-нибудь из неразлучной тогда тройки — Хлебникова, Дм. Петровского и Петникова[46] — отправится во дворец и, вызвав Керенского в кулуары, даст ему пощечину от всей России.

Накануне Октября Хлебниковым и его друзьями было послано такое письмо:

«Здесь. Мариинский дворец. Временное правительство.
Всем. Всем. Всем.

Правительство Земного Шара на заседании от 22-го октября постановило:

Считать Временное правительство временно несуществующим, а главнонасекомствующую А. Ф. Керенскую — находящейся под строгим арестом.»

Не менее озорной была и другая демонстрация ненависти Велимира к незадачливому правительству. Как-то он и его приятели позвонили из Академии художеств:

— Будьте добры, соедините с Зимним дворцом.

— Зимний дворец? Говорит артель ломовых извозчиков.

— Что угодно? — холодный, вежливый, но невеселый голос.



Г. Петников и Хлебников. Харьков. 1916. Фотография

— Союз ломовых извозчиков просит сообщить, как скоро собираются выехать жильцы из Зимнего дворца.

— Что, что?

— Выедут ли насельники Зимнего дворца?.. Мы к их услугам...

— А больше ничего?—слышится кислая улыбка.

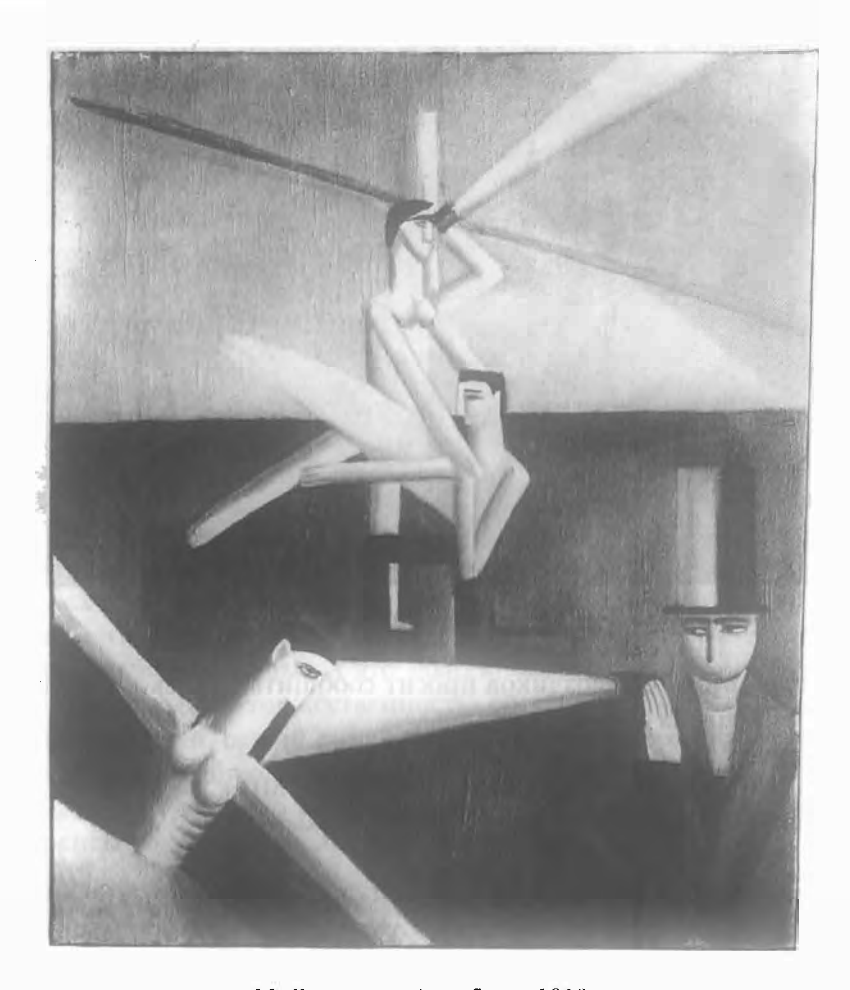
— Ничего!

Там слышат, как здесь, у другого конца проволоки, хохочут Хлебников и его друзья. Из соседней комнаты выглядывает чье-то растерянное лицо.

Через два дня заговорили пушки.

Конечно, Хлебников не ограничивался одними издевательскими выпадами против Временного правительства. Он мечтал выйти вместе с рабочими на баррикады. Однако его, слишком рассеянного и неприспособленного к бою, друзья не могли пустить в схватку. Он был не то что храбр, а как-то не сознавал, не ощущал опасностей. В октябрьские дни в Москве, куда он переехал из Петербурга, он совершенно спокойно появлялся в самых опасных местах, среди уличных боев и выстрелов, проявляя к происходящему огромный интерес. Такое поведение было тем безрассуднее, что в этой обстановке он часто забывался, целиком уходя в свои творческие замыслы.

Они реализовались позже в нескольких больших поэмах Хлебникова—«Настоящее», «Ночь перед Советами», «Ночной обыск» и во многих стихах, сделанных для РОСТ'ы.[47]



М. Синякова. Акробаты. 1913.
Масло. Местонахождение неизвестно. Публикуется впервые

IV. КОНЕЦ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Художница М. С.[48] рассказывает:

— Было это примерно в 1918—1919 гг. у нас на даче под Харьковом. Хлебников, бездельничая, валялся на кровати и хитро улыбался.

— Я самый ленивый человек на свете,— заметил он и свернулся калачиком. Было тихо, уютно.

— Витюша, вы лежите, как маленький ребенок. Хотите — я вас спеленаю?

— Да, это будет хорошо,— пропищал Хлебников. М. С. спеленала его простыней, одеялами и связала несколькими полотенцами.

Хлебников лежал и наслаждался. М. С. всунула ему в рот конфекту.

— Витя, вам хорошо?

— Да, очень хорошо. (Все это тихим, пискливым голосом). И в полном блаженстве Хлебников пролежал так несколько часов...

Пусть это выдумано, но выдумано хорошо.

Шаржировано положение, в котором мог очутиться Хлебников и в котором трудно представить, например, Маяковского.

Если в жизни и в поэзии Маяковский спец по грубости, громыханию, громким «булыжным» словам, то Хлебников — мастер нежности, шепота и влажных звуков.[49] Маяковский — мужественность — город — завод. Хлебников — женственность — деревня — степь.

Конечно, футуризм вытравлял из Хлебникова излишнюю деревенщину, но природные черты его проглядывали во многом.

Когда Маяковский разнеживался или исходил любовной томностью, он впадал в стихию Хлебникова. И не из словообразований ли последнего эти пришепетывания и слезные токи влюбленного Голиафа:

Должно быть, маленький, смирный любеночек...
Стихами велеть истлеть ей[50]...

И не слышатся ли «увлажненные» слова Хлебникова в таких строчках Маяковского:

На цепь нацарапаю имя Лилино,
И цепь исцелую во мраке каторги.[51]

Сравнить у Хлебникова (из ранних стихов):

Ляля на лебеде, Ляля любовь.[52]

И из позднейших:

Пришло *Эль* любви, лебедя, лелеки...
На лыжах звука *Эль* — либертас и любовь.[53]
(*«Царапина по небу»*)

Несмотря на значительную разницу в характерах, Хлебникова и Маяковского объединяло то, что в них было много дикарского и жизнь обоих сложилась трагично.

Оба были силачами и работягами до изнеможения. Надеясь на свои силы, не считались с действительностью эти, наконец, надорвавшиеся великаны.

Хлебников так рассчитывал на свою всевыносливость, что ночевал на снегу в лесу. Звериный инстинкт его часто выручал — Велимир в него верил и не любил докторов, не любил лечиться. Вообще сторонился культурного и городского: всю жизнь относился враждебно к телефону, спать предпочитал на соломе или на голом тюфяке, а простыни сбрасывал на пол.



Хлебников и Е. К. Неймаер. Харьков. 1919. Фотография

Во время гражданской войны Хлебникову пришлось особенно плохо. Как беспаспортного, его часто арестовывали (у него не было даже карманов, и вообще — зачем настоящему страннику паспорт?!).[54] Он много голодал и болел (сыпной тиф). Друзья уговаривали его лечиться.

— Лечение успеется! — говорил Хлебников. Он рвался в столицу, чтоб напечатать свои произведения, главным образом вычисления о будущих войнах.

В 1921 г. уже в Москве он таинственно сообщ⟨и⟩л мне о своих открытиях, доверяясь:

— Англичане дорого бы дали, чтобы эти вычисления не были напечатаны!

Я смеялся и заверял Хлебникова, что англичане гроша не дадут, несмотря на то, что «доски судьбы» грозили им погибелью, неудачными войнами, потерей флота и пр⟨очим⟩.

Хлебников обижался, но все же, видимо убежденный, дал мне свои вычисления для обнародования. У меня сохранилась его записка:

Алексею Крученых
«Часы человечества».
Разрешается печатать.
В. Хлебников.[55]
10. II. 22.

Эта вещь вошла в «Доски судьбы» (изд. 1922 г.). В Москве Велимир снова заболел, жаловался, что у него пухнут ноги. Некоторым, не в меру горячим поклонникам[56], удалось уговорить его уехать в деревню и оттуда грозить англичанам, а заодно и всем неверующим в грозные вычисления.

К сожалению, материальная часть похода была в печальном состоянии: Хлебников в дороге простудился (весною уснул на сырой земле).[57] Медпомощь в деревне была недостаточна, к тому же Велимир гнал от себя лекарей.

Незадолго до смерти он написал письмо д⟨окто⟩ру А. П. Давыдову (Москва):

«Александр Петрович.

Сообщаю Вам, как врачу, свои медицинские горести. Я попал на дачу в Новгородской губ. ст. Боровенка, село Санталово (40 верст от него), здесь я шел пешком, спал на земле и лишился ног. Не ходят. Расстройство (неразборчиво) службы. Меня поместили в Коростецкую больницу (Новгор. губ., гор. Коростец, 40 верст от жел. дор.).

Хочу поправиться, вернуть дар походки и ехать в Москву и на родину. Как это сделать?[58]»

Это последняя весть от Велимира Хлебникова — «предземшара». Болезнь быстро развивалась и привела к преждевременному концу. Хлебников умер 37 лет — в возрасте Байрона, Пушкина и Маяковского.

[V] ХЛЕБНИКОВ ПРИЕХАЛ В МОСКВУ

В декабре 1921 года в Москве я пошел вечером в кафе поэтов, на Тверскую улицу, напротив Центрального Телеграфа,— там каждый вечер выступали поэты. Маяковский тоже числился в этом литературном объединении, называвшемся СОПО (Союз поэтов). В 1924 г. он написал заявление, что недоволен СОПО, и ушел оттуда.[59]

В этом кафе я поймал Хлебникова. Было уже поздно — часов десять-одиннадцать вечера. Хлебников имел утомленный вид, приехал поездом — кажется, с юга. Был он с вещами или без вещей, я не помню, но

он подходил к представителям администрации, просился остаться в кафе ночевать, потому что он нигде не устроился, но ему возражали, что выступать он здесь может — пожалуйста, а для ночлега кафе поэтов не приспособлено, ночевать здесь запрещено, поэтому его оставить здесь нельзя.[60]

Хлебников очень огорчился, и я предложил ему идти вместе со мной. Пошли на Мясницкую улицу. Он мне рассказывал, что приехал днем, долго ходил по Москве, искал цех поэтов, но нигде не мог найти, наконец, отыскал его на Тверской улице, но его там ночевать не оставили. Потом говорил о том, что он привез много записей чисел.



Хлебников (третий слева в верхнем ряду) среди студентов Вхутемаса. Москва. 1922. Фотография

Мы пришли во двор дома, где помещается Вхутемас (бывшая школа живописи и ваяния). Я повел его к моему знакомому студенту, в то время коменданту студенческого общежития. Я называю его только инициалами М. П.[61], потому что он не поэт и его имя в литературе неизвестно. Он согласился оставить Хлебникова переночевать (из-за тесноты Велимир

спал на столе). Тогда я сказал, что время прибытия Велимира надо отметить стихами, достал свою запись:

Гам⟨м⟩а Эс
«Эс-зе-це»

и к ней приписал:

Солнце злостно цыкнуло:
— Витя, перестань
Ты возиться с цифрами,
Строй-ка цацостан.

(Варианты см. в «Записной книжке Хлебникова», М., 1925, стр. ⟨1⟩4[62]).

Потом я предложил записать день прибытия Хлебникова в Москву.

Он сказал:

— Если записывать, ⟨т⟩о надо записать точно,— и мы отметили: 28 XII — 21 г., 1 ч. ночи, 27м., 37 сек. (это уже прибытие его на ночлег).

Подписались все трое — В. Хлебников, А. Крученых и М. П.[63]

На следующее утро я пришел к Хлебникову и предложил ему пойти к Маяковскому. Пошли звонить к Брикам — они жили ⟨в⟩ Водопьяном переулке, пригласили придти[64]. По дороге я купил твердокопченой колбасы, чтобы Хлебников позавтракал. Когда мы пришли, у Бриков оказался Маяковский. Хлебникова посадили за стол поесть, и он с большим удовольствием ел колбасу, а Брики и Маяковский, которые уже позавтракали, разговаривали с ним и между собой. Потом Маяковский принес свой костюм и теплое пальто, говоря, что Велимир почти одного с ним роста — он должен это все взять и надеть на себя.

Хлебников поел, переоделся и пришел в хорошее настроение. Брики и Маяковский унесли его старую одеж⟨д⟩у, и Маяковский сказал, что в ближайшие дни Хлебников должен выступать — не помню, числа 29 или 30, а может быть, под Новый год. Тут пришел В. Каменский, и ему тоже предложили выступать с нами. Каменский говорил:

— Вот хорошо было бы нам выйти всем четверым, обнявшись! Маяковский добавил:

— Выйти... — и добавил пикантное выражение. Все расхохотались.

После этого было вновь обращено внимание на Хлебникова, и ему предложили идти в парикмахерскую, утверждая, что хоть его борода и похожа на бороду Зевса, но надо сделать ее короче. Мне поручили этим заняться, и я повел Виктора в ближайшую парикмахерскую. Его начали стричь, но «бороду Зевса» обкарнали с боков и сделали бородку лопатой — слишком коротко остригли на щеках.

В конце декабря мы вчетвером действительно выступали в аудитории бывш⟨его⟩ Строгановского училища. Директорами училища были Давид Петрович Штеренберг и Вл. Татлин[65]. Там уже слышали, что Хлебников — это гений, поэтому, когда он читал, в аудитории царили абсолютная тишина и спокойствие.

Хлебников читал великолепно, как мудрец и человек, которому веришь.

В тот вечер все четверо — Хлебников, Маяковский, Каменский и я — имели большой успех.

1932—1934, 1964

Публикация А. Е. Парниса

Печатается по: Литературное обозрение. 1996. № 5/6, с. 29—39.

Усталые крылья мечтога
Рена голубого летога
Нетурные зовы, нетурное имя
Они, пролетевшие мимо,
Летурные снами своими,
Дорогами облачных сдвигов
Промчались как синий Темнигов.
Незурное младугой тени
И в черные солнца скрипений
Они голубой Тихославли
Они в никогда улетавли
Они улетят в Никогдавли
В=Хлебников
Ленимир. Хлебников.

Автограф стихотворения Хлебникова
«Усталые крылья мечтога...» (1921, ИРЛИ)

Сергей Городецкий

ВЕЛЕМИР ХЛЕБНИКОВ
(28 октября 1885—28 июня 1922)

«28 июня, в 11 часов утра, Велемир ушел с земли. Крестцы, Новгородской губ⟨ернии⟩, дер⟨евня⟩ Санта⟨л⟩ово. Рост 2 арш⟨ина⟩ 8 ½ в⟨ершка⟩, величина черепа 58 см. 29 похоронен на погосте „в Ручьях“, в левом углу, у самой ограды, параллельно задней стене, между елью и сосной. На сосне надпись—дата. На гробу написано: „Председатель земного шара Велемир Хлебников“ и нарисован земной шар».

Так сообщает художник Митурич, проводивший Хлебникова с земли.

Хлебников умер после мучительной месячной болезни, разбитый параличом, не допуская ухода за собой, заживо до червей сгнивая и требуя только цветов, которыми заставлена была его комната-предбанник.

Известие об его болезни запоздало (на телеграмму не было денег). Товарищами была организована помощь, распоряжением т. Троцкого приготовлена комната в лучшей больнице. Художники Пеленкин и Исаков поехали за Велемиром, но привезли не его, а запись об его болезни и смерти и рисунок с умирающего работы Митурича, который будет опубликован в № 2 «Всемирной Иллюстрации».

Многие не знают даже имени «Председателя земного шара», но Хлебников займет серьезную страницу в истории новой русской литературы.

Он был основателем и истинным вождем русского футуризма, который он строил при помощи своего изумительного чутья к языку и хорошего знания лингвистики. Его идеи, так же как рукописи, раздаваемые всем, кто хотел взять, расхищались и узурпировались в течение всех лет его работы. Вся русская школа футуризма вплоть до Маяковского, многое в имажинизме и других течениях вышло из его работ. Он создал теорию

самостоятельного значения звуков, теорию повышения и понижения гласных в корнях, теорию изменения смысла корней путем перемены начальных букв (я перечисляю содержание его теорий, а не точные их названия), а последние годы был занят работой «Доски судьбы», в которой хотел найти закон предсказания событий на основании исчисления высших и низших точек событий в прошлом. Есть ли научная почва под его работами, выяснится после издания его трудов. Здесь мы только определяем круг его интересов. Филологические работы, во всяком случае, имеют серьезное значение.

Как поэт он обладал огромным диапазоном — от чистой «зауми» до классического, пушкинского стиха. Необычайно смело и свободно владел рифмой и образом, достигая часто народной чистоты и отчетливости. Остро чувствовал славянскую мифологию. С одного из ранних своих выступлений в «Садке судей» он участвовал в сборниках «Футуристы», «Ряв», «Явь», «Временник», «Лирень» и др⟨угие⟩. Выпустил книги: «Пощечина общественному вкусу», «Ладомир», «Вестник Велемира Хлебникова», «Зангези» (последняя книга) и др⟨угие⟩.

Но большая часть его работ не опубликована. Три года тому назад пятнадцать (15) книг своих он передал для издания Маяковскому, среди них большую поэму «Иисус Христос». После него остались, кроме того, поэмы «Весенние святки», «Лесная тоска» («здесь я показал, что умею писать, как Пушкин» — его слова) и большая книга «Доски судьбы», начальный отрывок которой мы сегодня опубликовываем.

Невозможно дать сейчас полную его характеристику. Но всечеловеческое его мировоззрение, ставящее его по силе мысли в уровень с нашей эпохой, явствует из каждой его книги. В 17 году он писал сам о себе: «Из твоего учения выступает единое, не разделенное на государства и народы, человечество». В «Ладомире» он пророчит время, когда «будет некому продать мешок от золота тугой», и зовет: «Вперед, колодники земли, вперед, добыча голодовки», «Туда, к мировому здоровью!», зовет:

Лети, созвездье человечье,
Все дальше, далее в простор,
И перелей земли наречья
В единый смертных разговор.

Его мечты о всечеловеческом языке окрылились с начала революции:

Ты дал созвездию крыло,
Чтоб в небе мчались пехотинцы.
Ты разорвал времен русло
И королей пленил в зверинцы.



Надгробие Хлебникову на Новодевичьем кладбище в Москве

В «Досках судьбы» он говорит:

Если я обращу человечество в часы
И покажу, как стрелка столетия движется,
Неужели из нашей времен полосы
Не вылетит война, как ненужная ижица?

Именно наша эпоха дала ему поэму силы, построенную на чистом звуке, в его последней книге «Зангези»:

Иди, могатырь!
Шагай, могатырь! Можарь, можар!
Могун, я могею!
Моглец, я могу! Могей, я могею!
Могей, мое я. Мело! Умело! Могей, могач!
Моганствуйте, очи! Мело! Умело!
Шествуйте, моги!
Шагай, могач! Могей, могач!

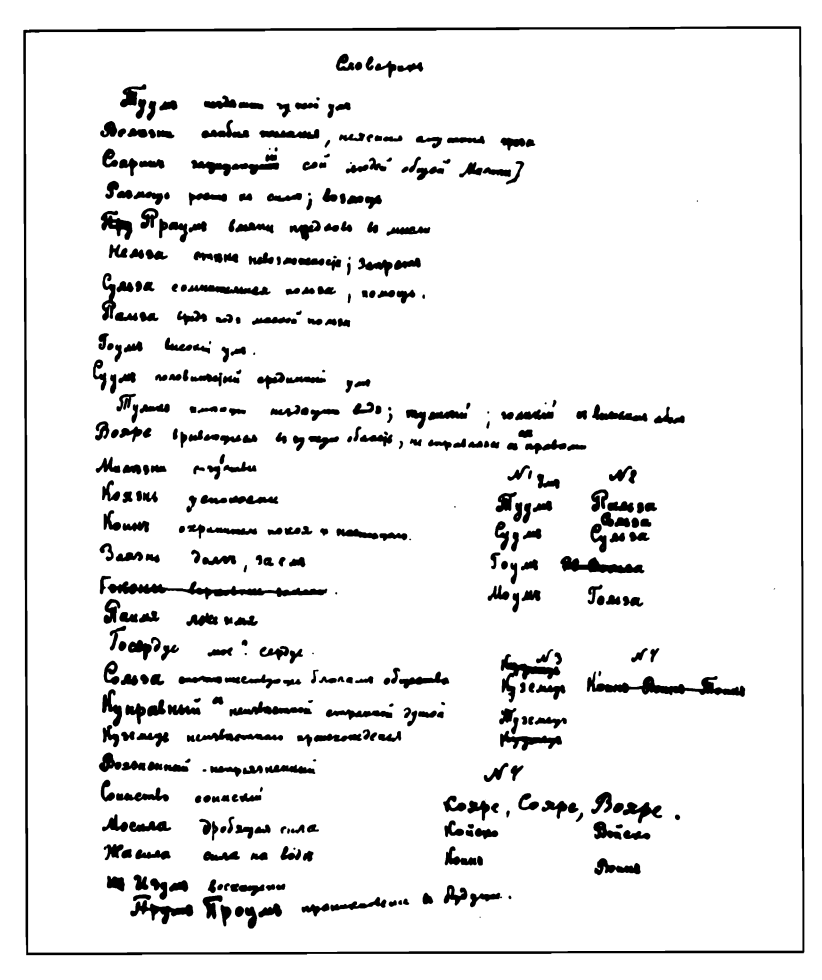
Таких звуковых поэм у него много. Лучшая — «Смейево».

Как человек, Велемир был бессребреник, аскет. В Персии его называли «Урус дервиш» — русский дервиш. В Персии он питался тем, что выбрасывало море. В городах, если его не брали на попечение друзья, жил не лучше. В Энзели он продал рубаху и штаны за один туман, чтобы купить еду, оделся в мешки, но, встретив нищую, отдал ей тут же свой ту-

ман. Красноармейцы, матросы, крестьяне любили его братски, персы и курды тоже. И когда крестьяне новгородские, хоронившие его «по гражданскому браку», прочитали надпись на его гробе: «Председатель земного шара», они приняли это всерьез и хоронили с почетом. Так в последний и в первый раз улыбнулась ему родина, из которой он созерцал человечество.

1922

Печатается по: Известия, 1922, № 147, 5 июля.



Автограф списка неологизмов Хлебникова
(«Словарик», 1915, ИРЛИ)

В. Маяковский

В. В. ХЛЕБНИКОВ

Умер Виктор Владимирович Хлебников.

Поэтическая слава Хлебникова неизмеримо меньше его значения.

Всего из сотни читавших — пятьдесят называли его просто графоманом, сорок читали его для удовольствия и удивлялись, почему из этого ничего не получается, и только десять (поэты-футуристы, филологи «ОПОЯЗа») знали и любили этого Колумба новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами.

Хлебников — не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников — поэт для производителя.

У Хлебникова нет поэм. Законченность его напечатанных вещей — фикция. Видимость законченности, чаще всего, дело рук его друзей. Мы выбирали из вороха бросаемых им черновиков, кажущиеся нам наиболее ценными, и сдавали в печать. Нередко хвост одного наброска приклеивался к посторонней голове, вызывая веселое недоумение Хлебникова. К корректуре его нельзя было подпускать,— он перечеркивал все, целиком, давая совершенно новый текст.

Принося вещь для печати, Хлебников обыкновенно прибавлял: «Если что не так — переделайте». Читая, он обрывал иногда на полуслове и просто указывал: «Ну, и так далее».

В этом «и т. д.» весь Хлебников: он ставил поэтическую задачу, давал способ ее разрешения, а пользование решением для практических целей — это он предоставлял другим.

Биография Хлебникова равна его блестящим словесным построениям. Его биография — пример поэтам и укор поэтическим дельцам.

Хлебников и слово.

Для так называемой новой поэзии (наша новейшая), особенно для символистов, слово — материал для писания стихов (выражения чувств и мыслей), материал, строение, сопротивление, обработка которого были

неизвестны. Материал бессознательно ощупывался от случая к случаю. Аллитерационная случайность похожих слов выдавалась за внутреннюю спайку, за неразъединимое родство. Застоявшаяся форма слова почиталась за вечную, ее старались натягивать на вещи, переросшие слово.

Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи.



Хлебников и О. Бондаренко (?) в Чернянке. 1912.
Фотография Д. Д. Бурлюка

Когда возник, быть может, десяток коренных слов, а новые появлялись как падежи корня (склонение корней по Хлебникову) — напр., «бык» — это тот, **кто** бьет; «бок» — это то, **куда** бьет (бык). «Лыс» — то, **чем** стал «лес»; «лось», «лис» — те, **кто** живут в лесу.

Хлебниковские строки —

Леса лысы.
Леса обезлесили. Леса обезлисили —

не разорвешь — железная цепь.

А как само расползается —

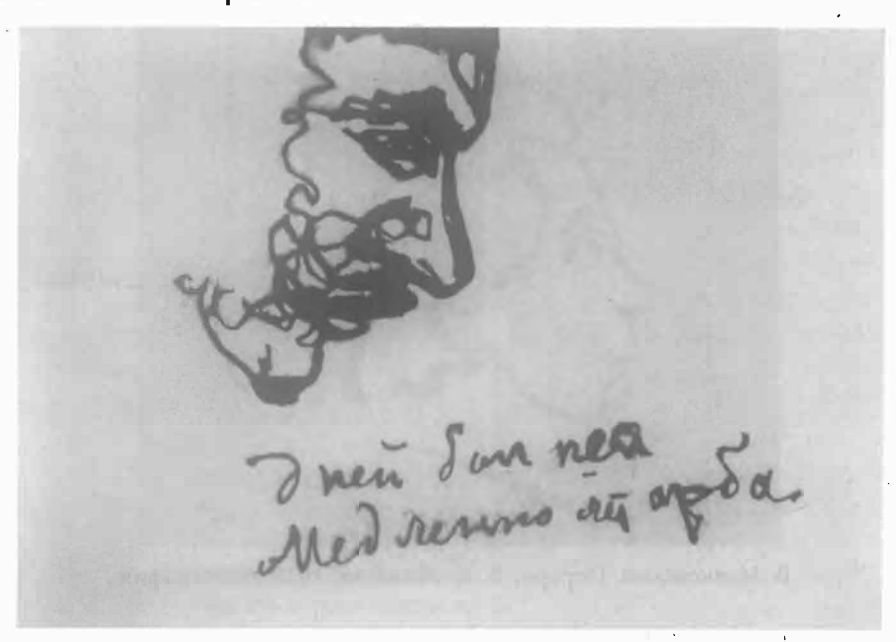
Чуждый чарам черный челн.
Бальмонт

Слово в теперешнем его смысле — случайное слово, нужное для какой-нибудь практики. Но слово точное должно варьировать любой оттенок мысли.

Хлебников создал целую «периодическую систему слова». Беря слово с неразвитыми, неведомыми формами, сопоставляя его со словом развитым, он доказывал необходимость и неизбежность появления новых слов.

Если развитый «пляс» имеет производное слово «плясунья» — то развитие авиации, «лета», должно дать «летунья». Если день крестин — «крестины»,— то день лета — «летины». Разумеется, здесь нет и следа дешевого славянофильства с «мокроступами»; неважно, если слово «летунья» сейчас не нужно, сейчас не привьется — Хлебников дает только метод правильного словотворчества.

Хлебников мастер стиха.



В. Хлебников. Набросок к портрету В. Маяковского. 1920—1921. Рисунок. РГАЛИ

Я уже говорил, что у Хлебникова нет законченных произведений. В его, напр., последней вещи «Зангези» ясно чувству⟨ю⟩тся два напечатанны⟨х⟩ вместе различны⟨х⟩ варианта. Хлебникова надо брать в отрывках, наиболее разрешающих поэтическую задачу.

Во всех вещах Хлебникова бросается в глаза его небывалое мастерство. Хлебников мог не только при просьбе немедленно написать стихотво-

рение (его голова работала круглые сутки только над поэзией), но мог дать вещи самую необычайную форму. Например, у него есть длиннейшая поэма, читаемая одинаково с двух сторон —

Кони. Топот. Инок.
Но не речь, а черен он...
и т. д.

Но это, конечно, только сознательное штукарство — от избытка. Штукарство мало интересовало Хлебникова, никогда не делавшего вещей ни для хвастовства, ни для сбыта.

Филологическая работа привела Хлебникова к стихам, развивающим лирическую тему одним словом.



В. Маяковский. Портрет В. Хлебникова. 1913. Литография

Известнейшее стихотворение Хлебникова «Заклятие смехом», напечатанное в 1909 г., излюблено одинаково и поэтами-новаторами и пародистами-критиками:

О, засмейтесь, смехачи,
Что смеются смехами,
Что смеянствуют смеяльно,
О, иссмейся рассмеяльно смех,
Усмейных смеячей —
и т. д.

Здесь одним словом дается и «смейево», страна смеха, и хитрые «смеюнчики», и «смехачи» — силачи.

Какое словесное убожество по сравнению с ним у Бальмонта, пытавшегося также построить стих на одном слове «любить»:

Любите, любите, любите, любите,
Безумно любите, любите любовь...
и т. д.

Тавтология. Убожество слова. И это для сложнейших определений любви! Однажды Хлебников сдал в печать шесть страниц производных от корня «люб». Напечатать нельзя было, т. к. в провинциальной типографии не хватило «л».

От голого словотворчества Хлебников переходил к применению его в практической задаче, хотя бы описание кузнечика:

Крылышкуя золотописьмом тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Премного разных трав и вер.
Пинь-пинь-пинь — тарарахнул зинзивер.
О неждарь вечерней зари!
О не ждал!
Озари!

И, наконец, классика:

У колодца
Расколоться
Так хотела бы вода,
Чтоб в болотце
С позолотцей
Отразились повода.
Мчась, как узкая змея,
Так хотела бы струя,
Так хотела бы водица
Убегать и расходиться,
Чтоб ценой работы добыты,
Зеленее стали чёботы,
Черноглазые, ея.
Шепот, топот, неги стон,
Краска темная стыда,
Окна избы с трех сторон,
Воют сытые стада*.

* В первопечатном источнике в этой цитате допущена, вероятно, по типографскому недосмотру ошибка: третий стих от конца повторен в финале; выправленный текст дается по: Творения, с. 78 (*примеч. А. Е. Парниса*).

Оговариваюсь: стихи привожу на память, могу ошибиться в деталях и вообще не пытаюсь этим крохотным очерком очертить всего Хлебникова.

Еще одно: я намеренно не останавливаюсь на огромнейших фантастико-исторических работах Хлебникова, так как в основе своей — это поэзия.

Жизнь Хлебникова.

Хлебникова лучше всего определяют его собственные слова:

Сегодня снова я пойду
Туда — на жизнь, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок.

Я знаю Хлебникова двенадцать лет. Он часто приезжал в Москву, и тогда, кроме последних дней, мы виделись с ним ежедневно.

Меня поражала работа Хлебникова. Его пустая комната всегда была завалена тетрадями, листами и клочками, исписанными его мельчайшим почерком. Если случайность не подворачивала к этому времени издание какого-нибудь сборника и если кто-нибудь не вытягивал из вороха печатаемый листок — при поездках рукописями набивалась наволочка, на подушке спал путешествующий Хлебников, а потом терял подушку.

Ездил Хлебников очень часто. Ни причин, ни сроков его поездок нельзя было понять. Года три назад мне удалось с огромным трудом устроить платное печатание его рукописей. (Хлебниковым была передана мне небольшая папка путанейших рукописей, взятых Якобсоном в Прагу, написавшим единственную прекраснейшую брошюру о Хлебникове). Накануне сообщенного ему дня получения разрешений и денег я встретил его на Театральной площади с чемоданчиком.

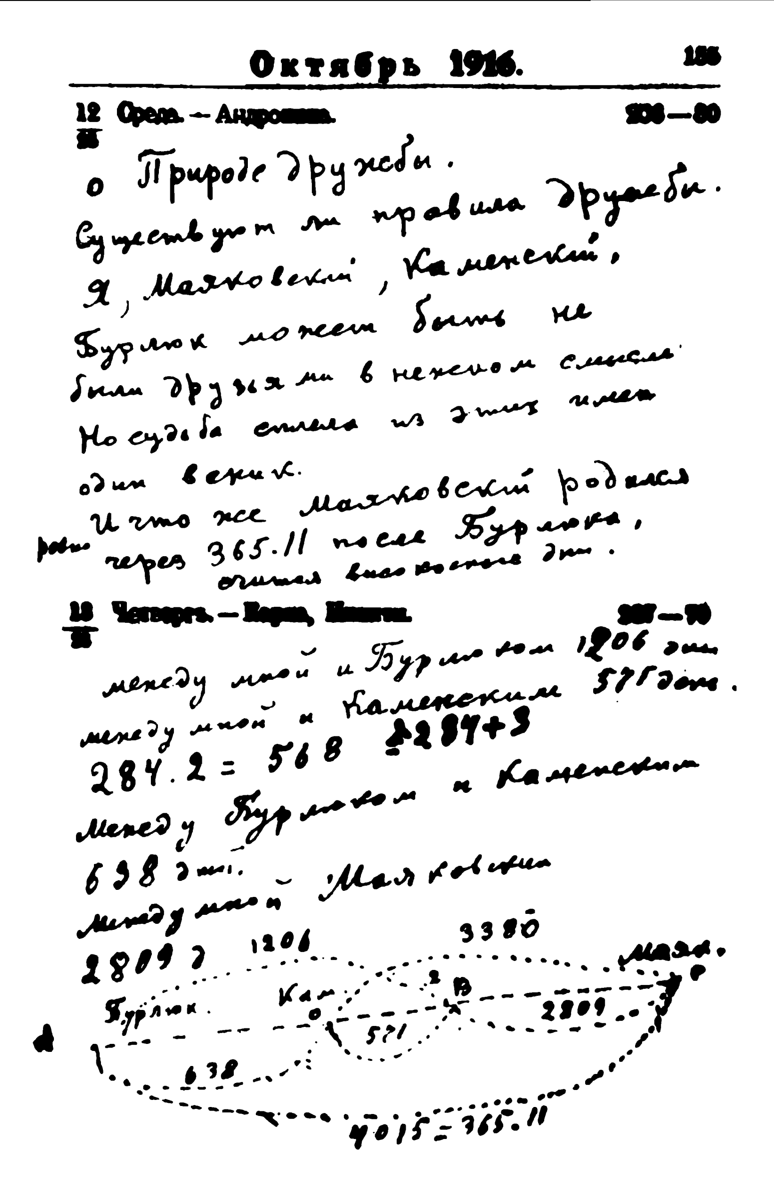
«Куда вы?» — «На юг, весна!..» — и уехал.

Уехал на крыше вагона; ездил два года, отступал и наступал с нашей армией в Персии, получал за тифом тиф. Приехал он обратно этой зимой, в вагоне эпилептиков, надорванный и ободранный, в одном больничном халате.

С собой Хлебников не привез ни строчки. Из его стихов этого времени знаю только стих о голоде, напечатанный в какой-то крымской газете, и присланные ранее две изумительнейших рукописных книги — «Ладомир» и «Царапина по небу».

«Ладомир» сдан был в «Гиз», но напечатать не удалось. Разве мог Хлебников пробивать лбом стену?

Практически Хлебников — неорганизованнейший человек. Сам за всю свою жизнь он не напечатал ни строчки. Посмертное восхваление Хлебникова Городецким приписало поэту чуть не организаторский талант: создание футуризма, печатание «Пощечины общественному вкусу» и. т. д.


Октябрь 1916.

12 Среда. — Андроника.

О природе дружбы.
Существуют ли правила дружбы.
Я, Маяковский, Каменский,
Бурлюк может быть не
были друзьями в некотором смысле.
Но судьба сплела из этих имен
один венок.
И что же Маяковский родился
через 365.11 после Бурлюка,

между мной и Бурлюком 1206 дн.
между мной и Каменским 571 дн.
284.2 = 568 284+3
Между Бурлюком и Каменским
638 дн.
между мной и Маяковским
2809 д

Автограф Хлебникова («О природе дружбы»). 1922.
Записная книжка. РГАЛИ

Это совершенно неверно. И «Садок судей» (1908 г.) с первыми стихами Хлебникова, и «Пощечина» организованы Давидом Бурлюком. Да и во все дальнейшее приходилось чуть не силком вовлекать Хлебникова. Конечно, отвратительна непрактичность, если это прихоть богача, но у Хлебникова, редко имевшего даже собственные штаны (не говорю уже

об акпайках), бессеребренничество принимало характер настоящего подвижничества, мученичества за поэтическую идею.

Хлебникова любили все знающие его. Но это была любовь здоровых к здоровому, образованнейшему, остроумнейшему поэту. Родных, способных самоотверженно ухаживать за ним, у него не было. Болезнь сделала Хлебникова требовательным. Видя людей, не уделявших ему все свое внимание, Хлебников стал подозрителен. Случайно брошенная даже без отношения к нему резкая фраза раздувалась в непризнание его поэзии, в поэтическое к нему пренебрежение.

Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе.

После смерти Хлебникова появились в разных журналах и газетах статьи о Хлебникове, полные сочувствия. С отвращением прочитал. Когда, наконец, кончится комедия посмертных лечений?! Где были пишущие, когда живой Хлебников, оплеванный критикой, живым ходил по России? Я знаю живых, может быть, не равных Хлебникову, но ждущих равный конец.

Бросьте, наконец, благоговение столетних юбилеев, почитания посмертными изданиями! Живым статьи! Хлеб живым! Бумагу живым!

1922

Печатается по: Маяковский В. Полное собр. соч., т. 12. М., 1959, с. 23—28; впервые — Красная новь, 1922, № 4 (июль-август), с. 303—306.

Н. Н. Пунин

⟨ХЛЕБНИКОВ И ГОСУДАРСТВО ВРЕМЕНИ⟩

Поймите, он дорог, поймите,
он нужен нам.
Хлебников

«29-го его похоронили на уголке кладбища в Ручьях. Священник было не пускал в ограду кладбища, т. к. мы устраивали гражданские похороны. Но т. к. тут нет другого кладбища, то исполком распорядился пустить в ограду, и ему отвели место в самом заду, со старообрядцами „верующими“. На крышке гроба изображен голубой земной шар и надпись:

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ЗЕМНОГО ШАРА
ВЕЛЕМИР I-⟨ый⟩

Положили гроб в яму и, закурив „трубку мира“, я рассказал мужикам про друга Велемира, Гайявату, который также заботился о всех людях полсвета, а Велемир о всем свете, в этом разница. И зарыли, а на сосне рядом ⟨...⟩ написали имя и дату.» (Из письма П. Митурича).

Это похоронили В. Хлебникова. В Петербурге только одна газета отметила его смерть.

Менее чем за год до этого умер А. Блок. «Еще ⟨...⟩ с утра весть о кончине поэта разнеслась по Петербургу, и квартира покойного стала наполняться народом. Приходили не только друзья и знакомые, но совершенно посторонние люди. ⟨...⟩ В великолепный солнечный день двигалась несметная процессия, запрудившая всю Офицерскую до улицы Глинки» (М. Бекетова. Александр Блок).

Две судьбы, два мира, два века и две меры, которыми отмерены эти две жизни: мера пространства и мера времени.

Блок не принадлежит ни нашему поколению, ни нашему времени; он по ту сторону революции, в том тяжелом конце гуманизма, который есть XIX век. Это мир пространства, нас не знавший и отвергнувший; как страстно эти люди — люди этого века — ни предчувствовали чудесный переход в новый мир, в новую меру мира,— они не нашли выражения своей предчувствовавшей тоске; форма, которую Хлебников лаконично выразил словами: «кольцо юношей, объединившихся не по соседству пространства, но в силу братства возрастов»,— не была для них самой полной, общей и наиболее чистой формой для выражения полной, общей чистой и единственной особенности двадцатого века: его нового чувства времени.

Все свидетельства царств и эпох, которые мы только знаем, указывают на то, что время, с тех пор, как его впервые ощутили, и до сих пор, понималось как последовательная и как бы плоская непрерывность, точно будто бы идущая сквозь мир, как его жизнь. Однородно этому некогда понимали и пространство.

Архаические египетские тексты рассматривают: «Солнце, как Око бога, тучи, туманы и грозы, ночной мрак — как его врагов» (Тураев, 34).

Ночь, подобно туче, поглощает Солнце, пока бог не прогонит ее. В таком представлении о смене дня и ночи нет отчетливо чувствуемого пространства, ибо солнце не опускается за черту, подымаясь в другой стороне на утро, а как бы стоит в небе, поглощаемо на ночь мраком. Памятники доисторического искусства, даже в эпоху острого и сознательного реализма, точно так же не развертывают пространства; смутно отмечено правое и левое и ничем не выражена глубина. Пространство воспринималось, как плоская и замкнутая непрерывность, как кусок места, где стоял человек.

До сих пор время также не знало ни своего правого и левого, ни своей глубины; оно определялось непрерывным прошлым, ушедшим как бы по плоскому и прямому пути, и неведомым будущим, находящим плоскостью на то ⟨ребро?⟩, что сейчас.

Начало XX века одновременно в разных областях знания и познания, как бы по закону детонации, сделало проблему времени основной проблемой века. Наиболее богатые результаты получены, по-видимому, физикой и, думаю, в художественном творчестве. Так что мне вновь представляется, что по одну сторону ворот, ведущих в нашу эру, стоит теория Минковского — Эйнштейна, по другую — теория государства времени В. Хлебникова.

По имеющимся у меня, но непроверенным сведениям Эйнштейн написал приветственное письмо русским футуристам, изучающим время; письмо было адресовано Хлебникову. Т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ Х⟨лебников⟩ не знал,

кто, кроме него, из русских футуристов занимается исследованием времени, то письмо это он целиком принял на себя.

Хлебников прежде всего поэт, поэт чудесный, вскормленный гораздо более глубокими традициями, чем русский (пушкинский) классицизм. Насколько могу судить, он дошел в работе над языком до дна русско-славянских традиций и, как поэт (речетворец), творец слов, глубже идти не мог: глубже не шло русское слово; несмотря на то, что он, Хлебников, был одним из наиболее древних людей нашего времени, вспоминающим куски мира из времени до стоянок и царств. Он различал за бытовым солнечным значением слова его ночной звездный разум (понятие о самовитом слове), вскрывал через мудрость языка световую природу мира и говорил солнцу:

Оно (т. е. дитя любви — Амур)
о, Солнце, старче кум,
Нас ранило шутя.

Можно думать, что он был древнее Солнца. Такая древность позволяла ему проникать в более глубокие времена, чем те, в которых терялись славяно-русские традиции, и, уйдя за пределы солнечной системы (в миры самовитых слов), искать законов судьбы и находить их.

Таким образом, этот человек сам был Гаммой Будетлянина, о которой он писал, что она одним концом волнует небо, а другим скрывается в ударах сердца. Новое чувство времени, как общая единственная особенность XX века, наострило оба эти конца, и в своих последних работах Хлебников излагал уже стихами «законы рока», говоря:

Но неужели вы не слышите шорох судьбы иголки,
Этой чудесной швеи?

Уместно потому начать изучение времени как новой меры мира, притом меры, в данном случае, установленной (данной) искусством, со стихов Хлебникова.

Все стихотворные формы, сложившиеся в традициях классического гуманизма, не знали времени как элемента поэтического опыта; они пользовались временем лишь в том виде и в той форме, какие свойственны ему в жизни, т. е. за пределами поэтического опыта; в стихах было столько времени, сколько фактически требовалось на прочтение или произнесение их, иначе говоря, ноль поэтического времени.

Форма развертывалась в пространстве. Покажем, что это так, хотя бы на стихах Блока, характерного гуманиста, трагически замкнувшего круг русских гуманистических традиций. Рассмотрим два его стихотворения, развертывающие разнородные пространства; ну, хотя бы вариант

«Незнакомки» и первое стихотворение из цикла «Возмездие». Не говоря уже о ритмическом однообразии этих двух стихотворений, качающихся, как золотые иглы мачт неподвижного паруса, но и отдельные мотивировки тем, приемы их развертывания и, наконец, сами темы замкнуты в пространстве, соответствующем всегда одной единице времени — мгновению.

Действительно, вариант построен на мотивированном развертывании пейзажа в плоском пространстве и не имеет другого времени, кроме того, каким владеет сам поэт в момент его созерцания (написания).

Там дамы щеголяют модами,
Там всякий лицеист остер —
Над скукой дач, над огородами,
Над пылью солнечных озер.

Место описано, как бы очерчено кругом, следующая строфа раскрывает его качество:

Туда манит перстами алыми
И дачников волнует зря
Над запыленными вокзалами
Недостижимая заря.

Затем следует личное отношение поэта к месту (пространству):

Там, где скучаю так мучительно,
Ко мне приходит иногда
Она — бесстыдно упоительна
И унизительно горда.

Может показаться, что «Ее» приходом рождается действие, т. е. какая-то временная последовательность, но, во-первых,— поэт этого действия не показывает, а только рассказывает о нем, а во-вторых, описание действия (показывание его) не может дать чувство поэтического времени, подобно тому, как быстрое перебирание ног при ходьбе не ускоряет течения времени. Замечательно то, что поэт в дальнейшем, явно желая изобразить Незнакомку, описывает не «ее», а то, как «она» приходит, т. е. не вынимает ее из этого замкнутого пространства «загородных дач», а, наоборот, называет только те ее черты, которые именно здесь в этом ландшафте стали ему известны и привычны; с этой целью — сохранить образ в заданном пространстве — перебиты четвертая и шестая строфа пятой, где характеристикой личного отношения образ Незнакомки снова притягивается к личности поэта, к мгновению его созерцания.

Чего же жду я, очарованный,
Моей счастливою звездой,
И оглушенный и взволнованный
Вином, зарею и тобой?

Открытой и недоумевающей восторженностью этой строфы дается выход той бьющейся жажде описать Незнакомку, которая нарастает в четвертой и кипит в шестой строфах. Выход этот необходим, т. к. описание Незнакомки может вывести ее из очерченного пространства, и это тем более вероятно, что в шестой строфе поэт, видимо, бессознательно стремится описать ее, и глагол «оглушена», который возвращает Незнакомку ландшафту, оттянут в самый конец строфы — против третьей строчки четвертой строфы. Конечно, он только оттянут, и единство временное, единство пейзажа, в конце концов, не нарушено ничем. Шестая строфа почти на грани этого выхода, т. к. глагол («оглушена»), который возвращает Незнакомку ландшафту, оттянут в самый конец строфы (против третьей строчки в четвертой строфе — глагол «сквозит»), но тем не менее поэт, покорный законам своих вековых традиций, не выходит за круг предначертанного ему и очерченного им: временное единство пространства не нарушено и в этой строфе ничем.

Вздыхая древними поверьями,
Шелками черными шумна,
Под шлемом с траурными перьями
И ты вином оглушена?

И как бы на⟨поминая⟩ о круге, поэт намеренно в следующей строфе употребляет эпитет, обобщающий качества описываемого ландшафта, стягивая, таким образом, тему кольцом безвременного пространства.

Средь этой пошлости таинственной,
Скажи, что делать мне с тобой —
Недостижимой и единственной,
Как вечер дымно-голубой?

Таким образом, вся тема развернута в мгновении в плоском пространстве очерченного пейзажа.

Сложнее показано пространство во втором из названных стихотворений — из цикла «Возмездие». Стихотворение начинается описанием воспоминания поэта чувствах, некогда им владевших:

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.

Намечена как бы одна пространственная плоскость:

Но час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

Дана как бы вторая пространственная плоскость:

Летели дни, крутясь проклятым роем...
Вино и страсть терзали жизнь мою...

Это как бы третья плоскость; четвертая занимает полторы след⟨ующей⟩ строфы:

И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою...

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

Наконец, след⟨ующая⟩ строфа намечает как бы пятую плоскость:

Не знаю, где приют своей гордыне
Ты, милая, ты, нежная; нашла...
Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий,
В котором ты в сырую ночь ушла...

Но эта пятая плоскость есть — настоящее, именно то мгновение, в которое поэт заключил тему; поэтому стихотворение не сопоставляет пространства различных реальных времен, а только собирает воспоминания в одно реальное время, в мгновение воспоминания. И как бы подтверждая это, поэт кончает, замыкая кольцо возвращением к теме первой строфы:

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Всё миновалось, молодость прошла!
Твое лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

В стихотворении нет места действия, во всяком случае оно не показано, но тем не менее тема развернута только в пространстве и никакой другой протяженности не имеет; в целом форма дана в мгновении воспоминания, т. е. именно в том времени, которым владел поэт в момент его

написания (читатель в момент его произнесения или чтения), иначе говоря, в ноль поэтического времени.

Блок не знал, да и не мог знать поэтической формы другой меры времени. Для этого нужно было выйти за пределы его века, его рока, или, говоря языком Хлебникова, заняться похищением времени.

Все поэтическое творчество Хлебникова есть восхитительная охота на различных глубинах времени.

К периоду 1906—1908 гг. относится небольшая поэма «Училица», где «училица Бестужевских учин» (т. е. курсистка) показана героиней романа с «боярским сыном Володимирко». Поэма кончается словами:

Так тщетно силились разорвать цепи времен два любящих сердца.

Это наиболее простой прием объединения сюжетом двух различных временных эпох, то, что обычно называется временным сдвигом. Простой прием такого сдвига изучаем в рассказе «Мирсконца»: герои живут (действуют) от смерти к рождению. Рассказ кончается на V главе двумя строками: «Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, пр⟨оезжают⟩ в детских колясках».

В ранних произведениях Хлебникова простых приемов временного сдвига очень много, это первые молодые удары по спине неподатливого времени. Повесть «Ка» вся построена в различных временных слоях, и это мотивировано исчерпывающе самим Хлебниковым: «Ему нет застав во времени. Ка ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времен). В столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли и сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной».

Синтетическое (интегрированное) сознание и есть сознание новой эры, в теоретической литературе определенное как кубизм. Девятнадцатый век легко зачертить индивидуализирующими стрелками, стремящимися в разные направления от некоторой точки. Их нельзя собрать, вычеркивая то одно, то другое направление, но следует, освободив их от того, что можно определить как одежду прошлого, интегрировать в душе, которая для этого должна ⟨у⟩же быть более чем когда-либо сосредоточенной, ясной укладчицей в кратчайшие сроки.

Таков Хлебников. Его уменье собрать не повторено в поэтической литературе Европы. Отметим то, что нет таких четырех строчек, в которых вновь не была собрана вся душа Хлебникова, между тем как такие большие мастера, как Пикассо, этого не постигают. Общность методов и Хлебникова и Пикассо — Брака заслуживает особого внимания (эту последнюю о Хлебникове как поэте отметку необходимо сделать, т. к. она выясняет пределы значения отдельных приемов, постепенно передвигая нас к цели нашей работы: изучению государства времени).

Как выше сказано, в пределах поэтического, равно и живописного, опыта время не играло до сих пор самостоятельной роли. Кубизм определил эту роль, найдя, что поэтическое время, т. е. время, вызванное поэтическими приемами, не совпадает с реальным временем, причем это творческое время получается либо, как это уже показано, от произвольного сопоставления различных временных плоскостей, либо от обработки элементов формы, напр⟨имер⟩, матерьяла, фактуры. В первом случае тем резче несовпадение времен (реального и художественного), чем меньше произвольное сопоставление мотивировано (чем оно менее иллюзорно). Такие, напр⟨имер⟩, стихи Хлебникова:

Котенку шепчешь: не кусай,
Когда умру, свои дам крылья.
Писал устало Хоккусай,
А брови — матери Мурильо.

Мы различаем здесь по числу строк четыре временных плана, немотивированно собранных в один подцвеченный рисунок; каждая строка соответствует в реальности обособленному восприятию, имеющему свое время; вместе с тем такие слова-образы, как котенок, крылья и брови, Хокусай и Мурильо, своими контрастами при сопоставлении дают чувство глубины во времени; благодаря чему все стихотворение воспринимается как более или менее прозрачная форма в воздухе, форма, имеющая различные плоскости разного преломления, так что мир исторический и мир настоящий просвечивают сквозь них, или ложатся на них тенями, с различной отчетливостью: почти осязаемой становится тень в строчке: «А брови — матери Мурильо», и как тень от облака звучит первая строка четверостишия.

Временное построение формы богато развито в следующем, например, стихотворении.

Где волк воскликнул кровью:
«Эй! я юноши тело ем».
Там скажет мать: «Дала сынов я» —
Мы, старцы, рассудим, что делаем,
Правда, что юноши стали дешевле?
Дешевле земли, бочки воды и телеги углей?
Ты, женщина в белом, косящая стебля,
Мышцами смуглая, в работе наглей.
«Мертвые юноши! Мертвые юноши!» —
По площадям плещется стон городов.
Не так ли разносчик сорок и дроздов,
— Их перья на шляпу свою нашей.

Кто книжечку издал: «Песни последних оленей»
Висит рядом с серебряной шкуркою зайца,
Продетый кольцом за колени,
Там, где сметана, мясо и яйца.
Падают брянские, растут у Манташева.
Нет уже юноши, нет уже нашего
Черноглазого короля беседы за ужином.
Поймите, он дорог, поймите, он нужен нам.

Эти великие стихи, прозрачные для чувства страдания и смерти в бессмысленном бою, смело и метко взяты как форма временного построения. Если волку прилично говорить «ем», то ведь у матерей иное чувство к сыну, не следовало ли об этом подумать нам, старцам. Поэт, начиная стихотворение от своего лица, одновременно говорит как бы от лица людей старых, казалось бы, мудрых; в этом уже есть двухвременность формы; вместе с тем временную глубину дает «план волка» и «план матери». Четыре слоя. Чудесный образ смуглой смерти, все более наглеющей в работе, дает пятый слой времени:

«Мертвые юноши! Мертвые юноши!»...

Стон городов, как бы покрывающий эти слои прозрачной плоскостью боли, и затем после этих влажных и почти патетических строк сухая и резко контрастирующая строка о разносчике сорок и дроздов, которая быстро завертывается, как по спирали, в следующих строках, резких фактурными контрастами:

— Их перья на шляпу свою нашей,

в особенности же:

Кто книжечку издал: «Песни последних оленей»,

«серебряная шкурка зайца», «кольцом за колени», «сметана, мясо и яйца». Эта тонкая и неожиданная игра, в глубине которой все время бьется нежное чувство, как будто правда, к последним оленям, дает целый ряд мелких временных кулис, по отношению к которым следующая строфа как бы вырвана из глубины города, из самых мощных ⟨пропуск.—*А. П.*⟩ и самого темного его логова:

Падают брянские, растут у Манташева.
Нет уже юноши, нет уже нашего...

Стихотворение кончается строками:

Черноглазого короля беседы за ужином.
Поймите, он дорог, поймите, он нужен нам,—

вынося тему к широким обобщениям, на которых сложилась знаменитая хлебниковская теория о государстве юношей.

Когда-нибудь будет вычислено, сыграла ли мировая война решающую роль в сложении этой теории. Во всяком случае манифест юношей «Труба марсиан» вышел во время войны, равно как к ⟨19⟩16 году относится и знаменитое письмо к японцам. «Пусть Млечный Путь расколется на Млечный Путь изобретателей и Млечный Путь приобретателей»,—эти первые «слова священной вражды» марсиан определили с беспощадной точностью два временных слоя в настоящем.

«Пусть возрасты разделяются и живут отдельно!»

«Государство молодежи, ставь крылатые паруса времени; перед тобой второе похищение пламени приобретател⟨ями⟩».

Разделение это мотивировано разностью задач поколений: «Им, утонувшим в законы семей и законы торга, им, у которых одна речь: „ем“ (ср. с волком), не понять нас, не думающих ни о том, ни о другом, ни о третьем». Мрачность такого отношения к старшему возрасту вызвана небывалой гибелью юношей и мертвым отказом младшему поколению изобретателей, но вот мотивировка более устойчивая, которую Хлебников сохранил и много позже.

> «Но цепкие руки о т т у д а схватили нас и мешают нам совершить прекрасную измену пространству. Разве было что пьянее этой измены? ⟨...⟩ Это—новый удар в глаза грубо пространственного люда». «Вот почему—заключительные слова „Трубы марсиан“—изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в независимое государство *времени* (лишенное пространства) и ставят между собой и ими железные прутья. Будущее решит, кто очути⟨т⟩ся в зверинце, изобретатели или приобретатели, и кто будет грызть кочергу зубами».

Это будущее, которое в то время казалось неверным и далеким, видимо, уже под нашими ногами, и думаю, мало кто станет отрицать теперь, что в клетке оказались люди пространства.

«Письмо к японцам» ⟨не⟩ менее страстно и со всею прелестью хлебниковского языка также определяет две плоскости возрастов.

> «Ведь у возрастов разная походка и языки. Я скорее пойму молодого японца, говорящего на старояпонском языке, чем некоторых моих соотечественников на современном русском ⟨...⟩ Ведь если есть понятие отечества, то есть понятие и сынечества, будем хранить их обоих. Как кажется, дело заключается не в том, чтобы вмешиваться в жизнь старших, но в том, чтобы строить свою рядом с ними».

Это примиряющее спокойствие вносит величие в поступь хлебниковской идеи; она становится чистой идеей временных слоев, рассекающей мир на две эры: эру пространственного сознания человечества и эру времени, которое можно назвать «пространством, поставленным на затылок».

В период написания «Трубы марсиан» и «Письма к японцам» никто из нас еще не оценивал этого деления, частью принимая его за футуристическую концепцию борьбы с пассеизмом. Страстность манифеста способствовала этому. Но в «Трубе марсиан» уже есть мысль, которая могла бы избавить теорию Хлебникова от каких бы то ни было сближений с Маринетти. Она загадочна, эта мысль, знал ли Хлебников сам ее полное содержание. Мысль заключена им самим в скобки: «(О, уравнения поцелуев — вы! О, луч смерти, убитый лучом смерти, поставленным на пол волны)».

В своей последней, еще не вышедшей из печати работе «Доски судеб» Хлебников пишет: «Первое решение искать законов времени явилось на другой день после Цусимы, когда известие о Цусимском бое дошло в Ярославский край, где я жил тогда в селе Бурмакине, у Кузнецова. Я хотел найти оправдание смертям».

Была ли невыносима для Хлебникова мысль о полном исчезновении мира в смерти? Вся работа этого ума направляется в дальнейшем на борьбу со смертью, что есть не что иное, как борьба со временем, разделение и вражда возрастов в этой борьбе есть лишь «первая истина о времени». Вот что говорится в названных «Досках судьбы»:

«Первые истины о пространстве искали общественной правды в очертаниях полей, определяя налоги для круглого поля и треугольного, или уравнивая земельные площади наследников». То есть возникновение государств пространства, тех, в которых мы до сих пор живем, зависело от изучения площадей пространства и им обусловлено; если бы далекие предки не научились делить полей, измерив пространство, мы не знали бы ни немецкого, ни русского места (государства). В одинаковой мере: «Первые истины о времени ищут опорных точек для правильного размежевания поколений и переносят волю к равенству и правде в новое протяжение времени. Но толкачом и для них была та же старая воля к равенству, делению времени на равные времявладения».

Делить время, различая его, подобно тому как узнавать Восток и Запад, было первым шагом нахождения законов движения Солнца для египтян, — для нас есть первый шаг измерения смерти.

«День измерения русла Волги, — пишет Хлебников, — стал днем ее покорения, завоевания силой паруса и весла, сдача Волги человеку ⟨...⟩ плавание по Волге стало легким и безопасным ремеслом после того, как сотни буянов алыми и зелеными огнями отметили опасные мес-

та, камни, отмели и перекаты речного дна. Также можно изучать трещины и сдвиги во времени ⟨...⟩ Давно стало общим местом, что знание есть вид власти, а предвидение событий — управление ими».

Таким образом, мысль о вражде поколений поднята Хлебниковым как первый камень в лицо времени — молчаливого спутника, до сих пор не показавшего нам ни одной своей черты*.

Но теперь во всех областях знания мы поставлены перед этим лицом. После того как Хлебников определил нашу эру как эру познания времени, его усилия продолжают находить новые и новые черты времени. Не могу изложить всех законов времени, установленных Хлебниковым, отсыла⟨ю⟩ к его книгам. (Многих уравнений не понимаю из-за скудности знания и развития). Но нельзя умолчать о последних мощных ударах, определяющих основные законы времени, согласно которым событие делается противособытием, а также о том, как Хлебниковым определяется взаимоотношение времени и пространства.

«Чистые законы времени,— пишет Хлебников,— мною найдены в 20 год⟨у⟩, когда я жил в Баку, в стране огня, в высоком здании морского общежития, вместе с Доброковским, именно 17/XI»**.

«Уравнение*** внутреннего пояса светил солнечного мира найдено ⟨...⟩ 25/IX — 20 г. на съезде Пролеткульта в Армавире, на задних скамьях помещения собрания, когда, во время зажигательно-деловых речей, вычислял на записной книжке времена этих звезд».

«Я полон решимости,— пишет затем Хлебников,— если эти законы не привьются среди людей, обучать им порабощенное племя коней».

Решится ли кто-либо прибавить что-нибудь к этому достаточно одинокому чувству?

Закон времени, согласно которому событие делается противособытием, можно, вслед за Хлебниковым, назвать также законом добра и зла, этих двух колов, вбитых в пространство рукою времени для проведения границ. Если понять религию как систему борьбы со смертью, придуманную людьми пространства, то добро и зло есть пространственные меры

* Кто-нибудь, не подумав, скажет: а циферблат часов? — но часы это мера пространства. «Хожу час» — это значит, что в то время как я прошел, версту пространства, стрелка прошла полный круг пространства на циферблате — и ничего другого оно не значит. Время же остается по-прежнему темным и неумолимым потоком, находящим на наше лицо (*примеч. Н. Н. Пунина*).

** Здесь опечатка, правильная дата — 17/XII (*примеч. А. Е. Парниса*).

*** Об этом уравнении я еще ничего не знаю, по-видимому, оно в не изданных еще рукописях (*примеч. Н. Н. Пунина*).

религии. Хлебников пишет об этом так: «Человечество, как явление, протекающее во времени, сознавало власть его чистых законов, но закрепляло чувство подданства посредством повторных враждующих вероучений, стараясь изобразить дух времени краской слова».

Учение о добре и зле, Аримане и Ормузде, грядущем возмездии, это были желания говорить о времени, не имея меры, некоторого аршина, ведром как краска.

Итак, лицо времени писалось словами на старых холстах Корана, вед, Доброй Вести и других учений. Здесь (т. е. в «Досках судьбы»), в чистых законах времени, то же великое дело набрасывается кистью числа и таким образом применен другой подход к делу предшественников. На полотно ложится не слово, а точное число в качестве художественного мазка, живописующего лицо времени.

Это точное число выведено Хлебниковым после долгих вычислений времени прошлого; не приводя их, назовем его.

«Через 3^n событие делается противособытием» — так гласит первый закон. Все прошлое рассекается этим законом на волны времен, из которых каждое в какой-либо степени кратно трем.

Один пример, на выбор:

26/X 1581 г. Ермак начал движение на Восток, через $3^{10}+3^{10}$, т. е. 26/II 1905 г. была битва при Мукдене, остановившая движение на Восток. Три в любой степени (или 3+3 в любой степени) есть «скрепа времени, соединяющая событие и противособытие во времени»:

> «То, о чем говорили древние вероучения грозили именем возмездия, делается простой и жестокой силой этого уравнения; в его сухом языке заперто: „Мне отмщение и аз воздам“».

Скрепы с большими степенями, согласно вычислению Хлебникова, «заняты пляской и плеском государств», мировых событий, веков, «малые» же степени «относятся к жизни отдельных людей, управляя возмездием, или сдвигами в строении общества, давая в числах древний подлинник, древние доски своего перевода на язык слов.

„Мне отмщение и аз воздам“.

Так военный деятель Мин подавил восставшую 26/XII 1905 — Москву; через 3^5 дней (243) он был убит, 26/III 1906 года. Карающей рукой Коноплянниковой или сама судьба дергала собачку браунинга во время выстрела», — говорит Хлебников.

Таков первый закон рока.

Второй закон гласит:

«Через 2^n дней объем некоторого события растет. Например: 11/XI 1917 утвердилась Советская власть; через 2^{11} — резкое полевение власти,

через 2^{10} — укрепление С⟨оветской⟩ В⟨ласти⟩ на Востоке (съезд Народов Востока), через 2^{9} — Советская Бавария, через 2^{8} — Советская Турция. Таким образом, 3 и 2 есть числа, на которых покоятся чистые два закона времени.

Замечательно то, что эти числа суть наименьшие четные и нечетные числа и что в то же самое время они суть степени для измерения двухмерного и трехмерного пространственного мира. Если мы измеряем какую-либо плоскость, мы возводим в квадрат единицу пространственной меры; для объема мы принуждены прибегать к 3. A^{3} — есть объем некоторого пространственного тела A, так что 2 и 3 в мерах пространства служат степенями, в мерах же времени твердыми величинами, могущими иметь произвольные степени».

> «Казалось, время у пространства,— пишет Хлебников,— каменный показатель степени, он не может быть больше трех, а основание живет без предела; наоборот, у времени основание делается „твердыми“ двойкой и тройкой, а показатель степени живет сложной жизнью, свободной игрой величин».

Таким образом:

> «Уравнения времени казались зеркальным отражением уравнений пространства».

> «Можно ли назвать время поставленным на затылок пространством?» — спрашивает Хлебников.

И еще:

> «Как-то радостно думалось, что по существу нет ни времени, ни пространства, а есть два разных счета, два ската одной крыши, два пути по одному зданию чисел».

Эти два закона, открытые Хлебниковым, являются первыми числами — чертами, живописующими лицо времени. Мы еще ничего не знаем о степени их значения для человечества, но сам Хлебников пишет: «Открыв значение „чета и нечета“ во времени, я ощутил такое чувство, что в руках у меня мышеловка, в которой испуганным зверьком дрожит древний рок». И затем, как предисловие к «Доскам судьбы», следующие стихи:

Если я обращу человечество в часы
И покажу, как стрелка столетий движется,
Неужели из нашей времен полосы
Не вылетит война как ненужная ижица?

И еще: «Таким образом, меняется наше отношение к смерти; мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть, как на временное купанье в водах небытия».

Вещие слова «Трубы марсиан», взятые в скобки: «(О, уравнения поцелуев — вы! О, луч смерти, убитый лучом смерти, поставленным на пол волны)» — открывают ход мысли великого печальника о смертной судьбе человечества.

Не для того, чтобы показать бесконечное одиночество людей, которых легкомысленно называют футуристами, приведен был выше отрывок о смерти Хлебникова, но потому что там есть слова о Гайявате и о Хлебникове, заботящемся о всем мире. Хлебников кажется нам странным героем, вышедшим один на борьбу со смертоносными силами; странным кажется, что борьба эта началась с удара по поколениям; «храбро и умно» возвещается вражда возрастов; разделяется то, что не было никогда делимо. Уместно спросить, почему Хлебников, который всегда, последовательно собирал и сам был всегда полно собран, разделяет. Спрашиваем об этом, зная, что страшная гибель-распад, это то, что есть XIX век.

Кроме того, что вражда возрастов, есть первое деление во времени, она имеет и еще одно, в книгах Хлебникова, пожалуй, мало сказанное значение. Уже в «Письме к японцам» мы цитировали: если есть понятие отечества, то может быть и понятие сынечества.

По мере того как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны.

⟨СИВКА⟩

Ну, тащися, Сивка
— Шара земного.
Айда понемногу.
Я запрег тебя
Сохой звездною,
Я стегаю тебя
Плеткой грёзною.
Что пою о всем,
Тем кормлю овсом,
Я сорву кругом траву отчую
И тебя кормлю, ею потчую.
Не за тем кормлю —
Седину позорить:
Дедину люблю
И хочу озорить!
Полной чашей торбы

Насыпаю овса,
До всеобщей борьбы
За полет в небеса.
Я студеной водою
Расскажу, где иду я.
Что великие числа—
Пастухи моей мысли...
и т. д.

И еще: «Понять волю звезд это значит развернуть перед глазами всех свиток истинной свободы. Они висят над нами слишком черной ночью, эти доски грядущих законов, и не в том ли состоит путь деления, чтобы избавиться от проволоки правительств между вечными звездами и слухом человечества.

Пусть власть звезд будет беспроволочной»*.

1922

Подготовка текста А. Е. Парниса

Тезисы доклада Н. Н. Пунина «Хлебников и государство времени», прочитанного 10 сентября 1922 г. в Вольфиле (Петроград), печатаются с незначительными поправками и с конъектурой по: Антология новейшей русской поэзии. У Голубой лагуны (в 5 т.). Сост. К. К. Кузьминский и Г. А. Ковалев. Т. 2А. Ньютовилл, 1983, с. 42—56 (публикация К. К. Кузьминского).

* Далее в печатном тексте следуют заготовки, напечатанные как *Резюме* и, вероятно, не совсем верно транскрибированные: «Поэт времени; смерти ужас; деление настоящего—поколения; изучение времени в простейших законах—квадратура времени и кубатура пространства; победа над будущим; умирает, не вправе ли мы сказать, следуя этим чудесным путем: Вы ушли ⟨з⟩а куб простр⟨анства⟩ во время, во власть смерти; «Идем, идем ⟨к⟩ тебе на выручу» (*примеч. А. Е. Парниса*).

ХЛЕБНИКОВ И МАЛЕВИЧ:
В поисках значимых элементов

Вступительная статья и публикация А. Е. Парниса

В одном из последних интервью Р. О. Якобсон, рассказывая о кубофутуристах 10-х годов и отвечая на вопрос, есть ли связь между фонологическими элементами в стихах Хлебникова и абстрактной живописью К. С. Малевича, заметил: «Художники, такие, как Малевич, обсуждали отношение между заумью (музыка, различные типы заумной речи, утилитаризация конструкций звуков без слов) и абстрактной живописью. Да, об этом мы много дискутировали» [1].

Подробнее о «мятежных» 10-х годах Якобсон рассказал в книге «Беседы», написанной совместно с Кристиной Поморской и вышедшей посмертно: «Такие знаменательные эксперименты, как беспредметная живопись и прозванное „заумным" словесное искусство, аннулируя изображаемый или обозначаемый предмет, ставили наиболее остро вопрос о природе и значимости элементов, несущих семантическую функцию в пространственных фигурах, с одной стороны, и в языке, с другой. Именно эти, верилось, решающие задачи путей к новому искусству и к новому пониманию элементов значения как в живописи, так и в языке были основным мотивом, сблизившим любознательного подростка с неутомимым искателем новых живописных форм Казимиром Малевичем и с пытливым аналитиком слова Велимиром Хлебниковым и его предприимчивым хитроумным сообщником Алексеем Елисеевичем Крученых (1886—1968)» [2]. И далее он продолжал о художнике: «Его все более последовательное отталкивание от изобразительности и в то же время ревнивое стремление, порвав с предметностью, не впасть в самодовлеющую орнаментальность, а искать значимых элементов в непосредственном построении живописного пространства, было мне необычайно близко, а его, в свою очередь, привлекло в моих писательских опытах и теоретических домыслах упорное усилие оторваться от осмысленных слов и сосредоточиться на элементарных компонентах слова — звуках речи самих по себе, освобожденных и от сомнительных аналогий с музыкальностью, и от смешения звука с его служебной, буквенной нотацией» [3].

Эти идеи синкретизма и связанные с ними поиски новых «единиц мира» сам Малевич сформулировал в статье «О поэзии», напечатанной в 1919 году: «Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм природы — природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отли-

чия, все тончайшие ее отростки, в обувь, платье, качество и т. д. 〈...〉 Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта. И когда разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицею мира. Будучи непонятным, но действительно реальным»[4].

Поэтому не случайно теория и практика поэтов-заумников Хлебникова и Крученых крайне интересовала Малевича, пробовавшего свои силы также и в области заумной поэзии.

О личных и творческих взаимоотношениях Хлебникова и Малевича известно очень мало. Вероятно, они сблизились осенью — зимой 1913 года, во время подготовки и постановки в Петербурге первых футуристических спектаклей — оперы М. В. Матюшина и Крученых «Победа над солнцем» и трагедии Маяковского «Владимир Маяковский». 18—19 июля 1913 года в Усикирко (Финляндия) на даче Матюшина и Е. Гуро был созван «съезд баячей Будущего», в котором должен был принять участие и Хлебников, но поэт опоздал на этот «съезд».

Через месяц, 15 августа, участниками «съезда» Матюшиным, Крученых и Малевичем была опубликована декларация о создании театра «Будетлянин» и о готовящихся спектаклях: «...Устремиться на оплот художественной чахлости — на русский театр и решительно преобразовать его... С этой целью учреждается новый театр „Будетлянин"»[5].

Нашумевшие футуристические спектакли состоялись в Петербурге в театре «Луна-парк» 2, 3, 4 и 5 декабря 1913 года. Хлебников написал к пьесе-опере «Победа над солнцем» словотворческий «пролог» «Чернотворские вестучки», в котором провозглашал: «Смотраны, написанные худогом, создадут переодею природы» (*V, 256*). И действительно, поэт провидчески предсказал то главное, что продемонстрировал на сцене художник. Малевич в ряде композиций, эскизов костюмов, декораций и занавеса использовал черный квадрат, впоследствии положенный им в основу создания нового направления в живописи — супрематизма. Не исключено, что еще до спектаклей Малевич обсуждал с соавторами — Крученых и Хлебниковым — экспериментальные идеи в оформлении постановки. Примечательно, что впоследствии Крученых использовал переосмысленный Хлебниковым архаизм «худога» в названии своей книги — «Учитесь худоги» (Тифлис, 1917).

В 1913—1914 гг. Малевич участвует вместе с Хлебниковым в нескольких футуристических сборниках, иллюстрирует второе издание поэмы Хлебникова и Крученых «Игра в аду», его работами сопровождены отдельные издания книг Хлебникова — «Ряв!» и «Изборник стихов» (1914).

Малевич постоянно искал соотношения между своим живописным «алогизмом» и заумью Хлебникова и Крученых, интересуясь преимущественно словотворческими тенденциями поэтов, искал выход за пределы «здравого смысла». Об этом свидетельствуют его письма к Матюшину и Крученых, написанные в 1913—1916 годы.

В одном из неизданных писем к Крученых от 5 августа 1916 г. Малевич с характерным для него максимализмом заявлял: «Взялись футуристы освобождать слово, но так как оно состоит из букв, а буквы между собою склеены столярным клеем мысли и вещи, то поэты кубисты-футуристы разрубили его на несколько кусков,

но не как-нибудь по букве, а разделили их связь между собою и получилось: „У-лица. Лица У; лис-точки“. Так хотели освободить слово от описательной работы. „Сбросили с парохода современности“ все, и я очень жалею, что не пихнули и себя заодно»[6]. И в этом же письме он сопоставлял словотворческие новации поэтов со своими экспериментами в живописи: «Так что возможно появление на страницах буквенных групп в разных направлениях подобно живописному супрематизму».

Матюшин, соавтор Крученых и Малевича по опере, впоследствии вспоминал: «Никто из поэтов не поражал меня своим творчеством так непосредственно, как Крученых. Мне и Малевичу были близки его идеи, запрятанные в словотворческие формы»[7].

Впервые Малевич показал свои супрематические работы на «Последней футуристической выставке картин „0,10“», которая открылась 17 декабря 1915 г. в петроградском Художественном бюро Н. Е. Добычиной. Находившийся тогда в Петрограде Хлебников, как засвидетельствовал В. Е. Татлин, побывал на этой выставке (*НП, 413*). Поэта, конечно, заинтересовали скандальный «Черный квадрат» и беспредметные работы Малевича. И об этом несколько позже (4 апреля 1916 г.) Малевич писал Матюшину: «Был у меня Хлебников, взял несколько рисунков для измерения их отношений и нашел число 317 и, кажется, 365. Кажется, это те числа, на которых он основывает законы разных причин 〈...〉 Найденные числа Хлебникова могут говорить за то, что в „Supremus'е“ лежит нечто большее, имеющее непосредственный закон, или даже тот самый — мирового творчества. Что через меня приходит та сила, та общая гармония творческих законов, которая руководит всем, и все, что было до сих пор, не дело»[8].

Хлебников искал свой «математический» ключ к пластическим построениям беспредметного мира Малевича. Он пытался соотнести свои «законы времени» и найти связь с супрематическими рисунками Малевича, определить закономерность в соотношении белого и черного цветов в его „теневых чертежах“. В 1917 году поэт предложил художнику вступить в созданное им утопическое общество «Председателей земного шара» и включил его в один из первых списков, а сам Малевич впоследствии стал называть себя «председателем пространства». Между мифопоэтическим сознанием Хлебникова и супрематическим мировоззрением Малевича было больше сходства, чем расхождений.

В программной статье «Левые — правые» (1918) теоретик авангарда Н. Н. Пунин использовал остроумную формулу Хлебникова (предельно для него значимую и программную) и дифференцировал представителей искусства на «художников-изобретателей» и «всякого рода приобретателей»[9]. Через год художники, в числе которых были и единомышленники Хлебникова, пытались объединиться, используя эту формулу поэта. В столичной печати появилось объявление: «Организуется новый союз художников-изобретателей, занявших в искусстве свое определенное место или проповедующих новые художественные принципы. Инициаторами нового союза являются художники Татлин, Крымов, Коровин, Дымшиц-Толстая, Малевич и др.»[10].

Два соратника, два реформатора искусства, но представители разных цехов, Хлебников и Малевич в последний раз встретились в совместной работе в Москве весной 1919 года. В Московском отделе ИЗО Наркомпроса было создано Международное Бюро, поставившее целью объединить «передовых бойцов искусства во имя новой всемирной художественной культуры»[11]. При этом Бюро была предпринята

попытка издания журнала «Интернационал искусства», который, однако, не был издан из-за бумажного кризиса. Одним из активных участников этой работы был Казимир Малевич, по предложению которого журнал получил свое название — «Интернационал искусства». Кроме Малевича, в нем должны были участвовать В. Татлин, М. Матюшин, П. Кузнецов, А. Моргунов, С. Дымшиц-Толстая, О. Брик, А. Луначарский, искусствоведы И. Аксенов, А. Топорков, Н. Н. Пунин, а также поэты-символисты Андрей Белый и Вяч. Иванов. Впоследствии к ним присоединился и Хлебников.

Для готовящегося первого номера журнала Малевич сделал обложку — трехцветную автолитографию, представлявшую супрематическую композицию с двумя дисками, серым и красным, на последнем было начертано: РСФСР [12].

Приехавший в Москву в конце марта 1919 г. Хлебников был также сразу приглашен в этот журнал и принял участие в работе Бюро. Как известно, Хлебникова постоянно интересовала проблема взаимосвязи поэзии и живописи в различных аспектах. Незадолго до приезда в Москву он напечатал в астраханской газете статью о местной картинной галерее, в которой писал о своих соратниках, в том числе и о Малевиче: «Может быть, в будущем рядом с Бенуа появится неукротимый отрицатель Бурлюк или прекрасный страдальческий Филонов, малоизвестный певец городского страдания; а на стенах будет место лучизму Ларионова, беспредметной живописи Малевича (разрядка наша. — *А. П.*) и татлинизму Татлина. Правда, у них часто не столько живопис⟨ь⟩, сколько дерзки⟨е⟩ взрыв⟨ы⟩ всех живописных устоев; их холит та или иная взорванная художественная заповедь. Как химик разлагает воду на кислород и водород, так и эти художники разложили живописное искусство на составные силы, то отымая у него краски, то начало черты» [13]. Примечательно, что Хлебников поставил имя Малевича в пятерку самых близких ему художников.

Поэт выступил 10 апреля на заседании Бюро с ходатайством о предоставлении «права обращаться по делам искусства — по радио». По предложению Татлина, он написал для «Интернационала искусства» статью «Художники мира!» (первоначальное название — «Письменный язык земного шара: система иероглифов, общих для народов планеты»), которая была впервые опубликована лишь в 1933 году (*V, 216*), а также три другие статьи — «Ритмы человечества», «Голова вселенной. Время в пространстве» и «Колесо рождений» (тезисы), которые тогда же были переданы им в Международное Бюро — С. И. Дымшиц-Толстой [14]. Две последние статьи поэта были опубликованы сравнительно недавно.

Малевич написал для журнала декларацию «Новаторам всего мира», тезисы «Точные начала в искусстве» (два варианта), а также обращение к художникам Италии [15]. Татлин написал тезисы «Инициативная единица в творчестве коллектива».

Несомненно, Хлебников познакомил своих друзей-художников со статьями, написанными им для этого журнала, и, надо думать, некоторые положения были выработаны в результате совместного обсуждения «общих» вопросов искусства. Это подтверждается тем, что Татлин в тезисах своей статьи пишет о числовых штудиях Хлебникова, используя формулировки поэта: «Мир чисел, как самый близкий к архитектонике искусства, дает нам: 1) подтверждение существования изобретателя: 2) полную органическую связь единицы с собирательным числом. Ошибки нет в примере Хлебникова. 1) «В ряду естественных чисел есть рассеянные простые числа, неделимые и неповто-

ряющиеся. Каждое из этих чисел несет с собой свой новый числовой мир. Из этого следует, что и среди чисел есть изобретатели». 2) «Если мы возьмем принцип сложения, то приложив к тысяче единиц еще одну, приход и уход этой единицы будет незаметен. Если мы возьмем принцип умножения, то единица положительная, помноженная на тысячу, делает положительной всю тысячу. Единица отрицательная, помноженная на тысячу, делает отрицательной всю тысячу. Из этого следует, что существует полная органическая связь между единицей и собирательным числом» [16].

Сам Хлебников в статье «Голова Вселенной. Время в пространстве», датированной 27 апреля 1919 г., пишет о «теневых чертежах» Малевича и дает их интерпретацию. Через три года после того, как поэт побывал в московской мастерской Малевича и познакомился с его рисунками, он возвратился к своим «подсчетам», подкрепленным новым взглядом на супрематические работы Малевича: «В некоторых теневых чертежах Малевича, его друзах черных плоскостей и шаров, я нашел, что отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. Итак, в этих сборниках плоскостей есть теневой год и теневой день. Я увидел снова в области живописи время, приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета то ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру.

Но в этих чертежах числа времени какой-то жизнью просвечивали сквозь теневые площади. За обложками пространства прячется хорошенькая головка времени, и год, деленный на сутки, оживил борьбу плоскостей. Вывод: чтобы памятник был на месте, его пятно должно быть в 365 раз меньше площади площадей. В искусстве улиц и площадей можно брать объемы, отвечающие размерами временам обращения Земли, Меркурия, Венеры, Марса, и посмотреть, не окрасятся ли эти объемы, переведенные сердцем на его язык, в общепонятные звуки» [17]. Примечательно, что Хлебников первоначально назвал эту статью (черновой вариант) „Математический манифест", в которой эмоционально отреагировал, найдя в „чертежах" Малевича математическую формулу, соответствующую его расчетам: «Я подпр⟨ыгнул⟩ от радости, увидев время приказывающим пространству» [18]. Слова Хлебникова об „искусстве улиц и площадей" и о памятнике, вероятно, его реакция на монументальную пропаганду и напечатанный 12 апреля 1918 г. декрет „О памятниках республики".

Некоторые положения из упомянутых декларации и статьи Малевича перекликаются с идеями и формулировками теоретических работ Хлебникова. Ср. названия статей художника и поэта, метафоры «чаша черепа», «игра мячей» (или «футбол шаров») из названной статьи Малевича с такими же формулами из «сверхповести» «Дети выдры» и статей Хлебникова «Письмо двум японцам» и «Наша основа». Ср. также один из тезисов статьи «Точные начала в искусстве»: «...чтобы охватить представлением Мирового Творчества картинности, необходимо изобрести знаки, которые смогли бы быть проводником состояния живого мира» [19] с основными положениями статьи Хлебникова «Художники мира!». Скорее всего, Хлебников сразу же откликнулся на эту задачу, поставленную Малевичем,—он пытался в указанной статье создать «общий письменный язык» и «построить азбуку понятий» и привел «первые опыты *заумного языка как языка будущего*».

Между тем заумь не была для Хлебникова самоцелью, и сам Малевич, как свидетельствует Т. Гриц, говорил автору статьи «Художники мира!»: «Вы умник. Вы ас-

троном, звездочет. Вы каждую минуту измеряете, какое пространство смыслов в предмете» (наст. изд., с. 233).

Вскоре после смерти поэта, 18 сентября 1922 г. в петроградской Вольфиле (Фонтанка, 50, кв. 25) состоялся вечер памяти Велимира Хлебникова, на котором выступили Малевич, М. Матюшин, Л. Бруни и Н. Пунин[20] (возможно, что последний повторил свой доклад, прочитанный 10 сентября). Тексты выступлений, кроме записи доклада Матюшина, сделанной Н. О. Коган, и тезисов доклада Пунина, обнаружить не удалось. Не исключено, что Малевич выступил на этом вечере не с воспоминаниями о поэте, а прочел публикуемую ниже свою статью о Хлебникове, написанную для какого-то журнала (известна первоначальная редакция этой статьи в блокноте художника под названием «О Зангези»).

Сохранилась краткая запись беседы с Малевичем о Хлебникове, сделанная Н. Л. Степановым в 1929 году во время работы над изданием его Собрания произведений. Приведем ее текст:

«Хлебников был приглашен на съезд футуристов в Финляндии. Хлебникову было послано 30 рублей на билет в Астрахань, где он в это время находился. Хлебников собрался ехать, но во время рыбной ловли уронил в воду кошелек и прислал Матюшину об этом письмо. Когда он приехал, после вторичной посылки денег, на дачу к Гуро, то Крученых вечером, во время его сна, положил у кровати свои брошюрки. На утро Малевич застает Хлебникова, сидящего на кровати и вместо чтения разрывающего эти брошюры.

Когда однажды Малевич подошел к Хлебникову, то увидел, что он грызет шишку и расцарапал себе рот до крови, он так был занят вычислениями, что не заметил, что вместо хлеба ел шишку.

В 1921 году (?) Хлебников приезжает из Пятигорска в Москву. Малевич — художественный комендант Кремля. Маяковский сразу же ведет Хлебникова в баню. После этого он, переодетый и причесанный, заполняет анкету для поступления на службу, в которой указывает, что окончил ¾ университета.

Малевич встречает его в коридоре, пишущим на стене. Говорит: „Хлебников, теперь вы на службе, у вас есть свой письменный стол!“. — Хлебников: „Я очень сосредоточился“,— и продолжает писать.

В 1917 Хлебников и Бурлюк принимаются Филипповым редакторами журнала. Малевич является в „Люкс“, на дверях комнаты Хлебникова записка: „Прием с 12 ½ до 1 ½“. Тут же ждет Лентулов. Малевич открывает дверь. Хлебников: „Извините, пожалуйста, прием с 12 ½“.

Хлебников в черном сюртуке, хорошо одет, важен. Переговорил о рисунках и статьях так, как будто раньше почти не был знаком.

Хлебников очень любил черный сюртук и всюду возил его с собой, даже в деревню, но в узелке.

Хлебников постоянно ездил. Однажды, зайдя к нему в комнату, Малевич с ⟨пропуск в записи⟩ застает его упаковывающим вещи в одеяло. — „Я сейчас еду в Астрахань“. — „А деньги на билет у вас есть?“ — „Ах, да, про деньги я забыл“. Заняв деньги, он уезжает.

Малевич встречает Хлебникова у витрины. Он пристально смотрит на изображение какой-то боярыни (?), говорит, что влюбился в нее»[21].

Эта краткая запись — единственное, что известно о личных связях Хлебникова и Малевича, но тема их творческих взаимоотношений требует дальнейшего исследования. В этом плане обнаруженный нами текст Малевича о Хлебникове представляет собой важный источник.

По свидетельству дочери художника У. К. Уриман, у ее отца находился какой-то журнал с обращением «Казнимиру — Велимир». В этой надписи, обыгрывающей имя художника, как бы сфокусирована основная мысль Хлебникова — творчество Малевича, художника-«изобретателя», является казнью, смертью старому «предметному миру».

* * *

Публикуемая здесь статья Малевича «В. Хлебников», сохранившаяся в частном архиве, не датирована и написана, вероятно, сразу после смерти поэта, в 1922—1923 годах. Она, возможно, предназначалась для журнала или для сборника и представляет собой рукописный список, сделанный, вероятно, рукой Н.О. Коган, с авторской подписью, на нем редакторская помета: «не идет». Это — последняя редакция статьи Малевича о Хлебникове. Ранее в «Собрании сочинений» Малевича (т. 4), вышедшем в Дании на английском языке, под редакцией Т. Андерсена, была напечатана первоначальная ее редакция из блокнота Малевича, хранившегося у его ученицы, художницы А. Лепорской. Кроме того, эта же первоначальная редакция была напечатана факсимильно и в переводе на французский язык, сделанном искусствоведом Жаном-Клодом Маркаде (A rebours, III. [Paris], 1981—1982, p. 37—47).

В публикуемом тексте сохранены все особенности стиля художника с сохранением его орфографии и синтаксиса, лишь в отдельных случаях орфография приведена к современной норме.

К. С. Малевич

В. ХЛЕБНИКОВ

Велемир, Виктор Хлебников, Зангези[22] — так себя именовал тот, через смерть которого возрастает интерес общежития.

Заинтересовалось оно его личностью и стремится поправить ошибку своего отношения к нему, вновь восстановив портрет, и видеть то, чего не хотело видеть, когда жил среди них.

Бесшумный, молчаливый, как тень, мыслитель чисел, динамическим молчанием расколол ядро судьбы и рока, чтобы достать доску исчисленных событий человеку, тем самым освободить пытался волю из власти рока и судьбы, власть передав над колесом ее, ему по праву. Утаенное судьбою завтра возвратил. Измеряя прошлое, получил числа расстояний в пространстве событий, вычисляя ими орбиту движений человека.

Ничего в этом нет такого, что должно было вызвать хохот или считать его гадалкой, как было сделано современной печатью и хулиганствующей критикой[23].

Астроном с точностью вычислил на многие годы затмение планет, а это н⟨е⟩ что иное, как то, что делал Хлебников.

Имея в виду человека, он просто на основании прошлого его движения, обстоятельств определил судьбы повторений.

В «Досках судьбы» пытался начертить астрономический календарь прошлого, сегодняшнего и завтрашнего.

Чтоб каждый в календаре доски нашел орбиту свою, включив себя в число колец мирового движения, чтоб в вихре, вне судьбы, вне рока состоять.

День и ночь тоже события, которых мы даже не замечаем, но знаем и готовимся встретить ночь светом лампы.

Так, точное вычисление иных событий, возможно, поможет нам предпринять меры.

Хлебников пытался вырвать чертежи, названные им «Досками судеб», из туманных далей, чтоб мог прочесть их человек.

Велемир Хлебников, Зангези — астроном человеческих событий, но не альфа созвездий футуризма и заумного.

Альфа футуризма был, есть и будет — Маринетти. Альфа заумного был, есть и будет Крученых, произведший от слова «будет» — «будетляне» [24] по примеру «крест — крестьяне».

Дело, начатое Велемиром Хлебниковым, так же значительно, как значительна наука астрономия. Может быть, даже дело Хлебникова ближе касается нашего непосредственного календаря человеческого творчества, нежели отдаленные туманности вселенских дел. Дело его должно найти продолжателей, как астрономия нашла себе. Дело его основное в чертежах человеческих событий, нежели поэта вообще, футуриста, или заумника, в частности.

Дело Зангези не заумное, как только новый порядок ума[25], в частности, занятого словотворчеством[26]. Его словотворчество скорее относится к новому практическому слову, нежели поэтическому.

Слово может быть разное — практическое и поэтическое. Пока что поэзия, несмотря на усиленную тренировку с предметными практическими словами, которыми поэт оперирует легче, чем шофер автомобилем, все же задыхается от этой багажной упаковки практического слова в стихе. Порок сердца обязательный. Это предвидели только русские поэты и установили диету, выбросив из меню поэта набор слов практического реализма, и установили диету не временную, а постоянную, чтобы раз навсегда излечить поэзию.

Одним из главных врачей поэзии считаю своего современника Крученых⟨ых⟩, поставившего поэзию в заумь[27]. Его и считаю альфой заумного.

Хлебников хотя и творил слова новые, но видоизменял побеги слова от старого практического корня. Видел в них будущее практическое слово. С его точки зрения будетляне должны быть не заумными, а умными, как будущий новый мир практического реализма.

Два современника — Крученых и Хлебников — поставили себе задачу, аналогичную живописи,— вывести поэзию слова из практического действия в самоцельное, как они говорили, «самовитое» слово, в тот мир поэта, где бы он смог создать слово чисто поэтическое, построив стихотворение не из утилитарных слов практического реализма, а созда⟨ть⟩ стихотворение и слово поэтического ритма.

Само слово «стихотворение» производит другое впечатление, нежели слово другого мастера сложения «утилитарнотворение». Как будто ничего общего не имеющих между собою (два мира). Разница между ними должна быть, и она есть. Утилитарные мастера практического реализма делают вещи из матерьялов, возводят их родовой план в новый план своей человеческой, практической жизни и дают им свое утилитарное слово, как имя.

Каждое имя имеет свое утилитарное место действия в практическом плане. Имеет свое стойло, гараж, депо. Действия их происходят в порядке практической надобности. В них нет поэтического порядка ритма.

Поэт не удовлетворен практическим порядком движений и пытается построить практическ⟨и⟩е слов⟨а⟩ так, чтобы действия их был⟨и⟩ связан⟨ы⟩ ритмическим строем.

Строй этот назвал поэтическим порядком. Он рассчитал их бег во времени, распределив время предметам так, что они приходят друг к другу, пересекают, останавливаются в указанных узлах ритмического времени, не теряя своего утилитарного действия.

Такова⟨я⟩ поэзия целиком умна, как академический, живописный реализм, как весь практический предметный мир.

Если этот вывод считать сущностью поэзии, а жизнь практическую ее содержанием, то заумь не есть поэзия.

Заумной поэзии не может быть.

Тогда Крученых и Хлебников не поэты там, где строй заумный существует.

Поэзия там, где идет поэтическое охудожествление практического мира.

Если же поэт свободен и волен создать свое поэтическое слово, свой чистый поэтический ритм, помимо неуклюжих слов практического языка, если волен построить свое поэтическое время, волен быть в вихре своего возбуждения, тогда Крученых заумный поэт.

Его будетляне ушли поза* пределы умных, практических государств, как живописцы ушли из умного академического реализма предмета.

Мои современники являются созвездием заумного, внекультурного строя живого духа.

Мои современники видят новую эпоху человека в идущем к уму заумного созвездия.

Свободные кометы иногда попадают в плен миру, который включает их в свою систему.

Так случилось, что некоторые современники мои попались в плен земле.

Велемир Хлебников был одной из комет, вовлеченной землею в свою систему событий ума, чисел, языка.

И мне показалось, что Хлебников не был пленен и выведен из своего свободного строя, лежащего в заумности, а наоборот, бежал к земле, как ее неотъемлемая по роду частица ума.

Пытался или принес «Доски судеб», чертежи будущих на ней событий, и тогда случай, рок и судьба будут ясны, как для астронома затмение луны.

Его поэзия тоже принадлежит уму.

---

* поза (*польск., укр.*) — вне, за.

Каждая построенная им буква есть нота песни обновленного практического мира.

Тот же ум, перемещающийся в новые формы.

В книге «Зангези», в плоскости первой, подражание языку птиц.

В плоскости второй боги и богини заговорили непонятными словами между собою.

Общежитие стало в тупик, что Юнона заговорила: «пирара пирururу, буаро, вичиоло». Эрот: «эмч, амч, умч»[28].

Если бы подслушал этот разговор Сократ, то сказал бы народу: «Боги сошли с ума, перешли в заумь».

Общежитие посчитало, что Хлебников перешел в заумь и стал альфой заумного созвездия, альфой футуризма.

Но, поскольку я знаю, созвездие футуризма, созвездие беспредметности и зауми, альфа Зангези не принадлежит им.

Скорее принадлежит созвездию земли.

Зангези умен.

Зангези из корня чисел, слов земного счета. Календарь событий вчерашнего, сегодняшнего и завтрашнего дня.

Первый листок сорван им.

И на этом альфа Зангези кончает свое дело и тухнет потому, что в открытой им «Доске судьбы» не сумел предотвратить начертанный чертеж, оставив дело это Бете.

Первая половина 1920-х

Публикация А. Е. Парниса

Печатается по: Творчество, 1991, № 7, с. 4—5.

О. Э. Мандельштам

⟨О ХЛЕБНИКОВЕ⟩

Возвращаясь к вопросу о том, едина ли русская литература, если да, то каков принцип ее единства, мы с самого начала отбрасываем теорию улучшения. Будем говорить только о внутренней связи явлений и, прежде всего, попробуем отыскать критерий возможного единства, стержень, позволяющий развернуть во времени разнообразные и разбросанные явления литературы.

Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть признан только язык народа, ибо все остальные критерии сами условны, преходящи и производны. Язык же, хотя и меняется, ни на одну минуту не застывает в покое, от точки и до точки, ослепительно ясной в сознании филологов, и в пределах всех своих изменений остается постоянной величиной, «константой», остается внутренне единым. Для всякого филолога понятно, что такое тождество личности в применении к самосознанию языка. Когда латинская речь, распространившаяся по всем романским землям, зацвела новым цветением и пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература, детская и убогая по сравнению с латинской, но уже романская.

Когда прозвучала живая и образная речь «Слова о полку Игореве», насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте,— началась русская литература. А пока Велемир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература «Слова о полку Игореве». Русский язык так же точно, как и русская народность, сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний. Но в одном он останется верен самому себе, пока и для нас не прозвучит наша кухонная латынь и на могучем теле языка взойдут бледные молодые побеги нашей жизни, подобно древнефранцузской песенке о св. Евлалии.

Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и ненадолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и *поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.*

Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацветать в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыта и опоясана грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающегося ни в какие государственные и церковные формы.

Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим.

Всяческий утилитаризм есть смертельный грех против эллинистической природы, против русского языка, и совершенно безразлично, будет ли это тенденция к телеграфному или стенографическому шифру ради экономии и упрощенной целесообразности, или же утилитаризм более высокого порядка, приносящий язык в жертву мистической интуиции, антропософии и какому бы то ни было всепожирающему и голодному до слов мышлению ⟨...⟩

В русской поэзии чаще, чем в какой-либо другой, повторяется тема старого сомнения в способности слова к выражению чувств:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя? —

так язык предохраняет себя от бесцеремонных покушений.

Скорость развития языка несоизмерима с развитием самой жизни. Всякая попытка механически приспособить язык к потребностям жизни

заранее обречена на неудачу. Так называемый футуризм, понятие, созданное безграмотными критиками и лишенное всякого содержания и объема, не только курьез обывательской литературной психологии. Он получает точный смысл, если разуметь под ним именно это насильственное механическое приспособление, недоверие к языку, который одновременно и скороход и черепаха.

Хлебников возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие, между тем представители московской метафорической школы, именующие себя имажинистами, выбивающиеся из сил, чтобы приспособить язык к современности, остались далеко позади языка, и их судьба быть выметенными, как бумажный сор.

Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. «Онемение» двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории. Поэтому совершенно верно, что русская история идет по краешку, по бережку, над обрывом и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова 〈...〉

1922

* * *

Москва — Пекин; здесь торжество материка, дух Срединного царства, здесь тяжелые канаты железнодорожных путей сплелись в тугой узел, здесь материк Евразии празднует свои вечные именины.

Кому не скучно в Срединном царстве, тот — желанный гость в Москве. Кому запах моря, кому запах мира 〈...〉

В Москве Хлебников, как лесной зверь, мог укрываться от глаз человеческих и незаметно променял жестокие московские ночлеги на зеленую новгородскую могилу, но зато в Москве же И. А. Аксенов, в скромнейшем из скромных литературных собраний, возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова и обнаружив связь его творчества с древнерусским нравственным идеалом шестнадцатого и семнадцатого веков,— в то время, как в Петербурге просвещенный «Вестник литературы» сумел только откликнуться скудоум-

ной, высокомерной заметкой на великую утрату. Со стороны видней — с Петербургом неладно, он разучился говорить на языке времени и дикого меда ⟨...⟩

1922

* * *

⟨...⟩ Серапионовцы и Пильняк (их старший брат, и не нужно его от них отделять) не могут угодить серьезному читателю, они подозрительны по анекдоту, то есть угрожают фабулой. Фабулы, то есть большого повествовательного дыхания, нет и в помине, но анекдот щекочет усиками из каждой щели, совсем как у Хлебникова.

Крылышкуя золотописьмом тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Премного разных трав и вер.

«Премного разных трав и вер» у Пильняка, Никитина, Федина, Козырева и других, и еще одного серапионовца, почему-то не записанного в братство,—Лидина, и у Замятина, и у Пришвина. Милый анекдот, первое свободное и радостное порхание фабулы, освобождение духа из мрачного куколя психологии ⟨...⟩

1922

* * *

⟨...⟩ Русская поэзия первой четверти века переживала два раза резко выраженный период «бури и натиска». Один раз — символизм, другой раз — футуризм. Оба главные течения обнаружили желание застыть на гребне и в этом желании потерпели неудачу, так как история, подготовляя гребни новых волн, в назначенное время властно повелела им пойти на убыль, возвратиться в лоно общей материнской стихии языка и поэзии. Однако поэтический подъем символизма и футуризма, дополняя друг друга исторически, были по существу совершенно разного порядка. «Бурю и натиск» символизма следует рассматривать, как явление бурного и пламенного приобщения русской литературы к поэзии европейской и мировой. Таким образом, это бурное явление по существу имело внешне культурный смысл. Ранний русский символизм был сильнейшим сквозняком с Запада. Русский футуризм гораздо ближе к романтизму,— на нем все черты национального поэтического возрождения, причем разработка им национальной сокровищницы языка и глубокой, своей поэтической, традиции опять-таки сближает его с романтизмом, в отличие от чуже-

странного русского символизма, бывшего «культуртрегером», переносителем поэтической культуры с одной почвы на другую. Соответственно этому существенному различию символизма и футуризма — первый дал образец внешнего, второй — внутреннего устремления. Стержнем символизма было пристрастие к большим темам — космического и метафизического характера. Ранний русский символизм — царство больших тем и понятий *«с большой буквы»*, непосредственно заимствованных у Бодлэра, Эдгара По, Маллармэ, Суинберна, Шелли и других. Футуризм главным образом жил поэтическим приемом и разрабатывал не тему, а прием, то есть нечто внутреннее, соприродное языку. У символистов тема выставлялась вперед как щит, прикрывающий прием. Исключительно отчетливы темы раннего Брюсова, Бальмонта и др. У футуристов тему трудно отделить от приема, и неопытный глаз, хотя бы в сочинениях Хлебникова, видит только чистый прием или голую заумность ⟨...⟩

Вячеслав Иванов более народен и в будущем более доступен, чем все другие русские символисты. Значительная доля обаяния его торжественности относится к нашему филологическому невежеству. Ни у одного символического поэта шум словаря, могучий гул наплывающего и ждущего своей очереди колокола народной речи, не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова,— «Ночь немая, ночь глухая», «Мэнада» и проч. Ощущение прошлого как будущего роднит его с Хлебниковым ⟨...⟩

Блок — сложнейшее явление литературного эклектизма,— это собиратель русского стиха, разбросанного и растерянного исторически разбитым девятнадцатым веком. Великая работа собирания русского стиха, произведенная Блоком, еще не ясна для современников, и только инстинктивно чувствуется ими как певучая сила. Собирательная природа Блока, его стремление к централизации стиха и языка, напоминает государственное чутье исторических московских деятелей. Это властная, крутая рука по отношению ко всякому провинциализму: все для Москвы, то есть в данном случае для исторически сложившейся поэзии традиционного языка-государственника. Футуризм весь в провинциализмах, в удельном буйстве, в фольклорной и этнографической разноголосице. Поищите-ка ее у Блока! Поэтически его работа шла вразрез с историей и служит доказательством тому, что государство языка живет своей особой жизнью.

В сущности, футуризм должен был направить свое острие не против бумажной крепости символизма, а против живого и действительно опасного Блока. И если он этого не сделал, то лишь благодаря внутренне свойственной ему пиететности и литературной корректности.

Блоку футуризм противопоставил Хлебникова. Что им сказать друг другу? Их битва продолжается и в наши дни, когда нет в живых ни того,

ни другого. Подобно Блоку, Хлебников мыслил язык как государство, но отнюдь не в пространстве, не географически, а во времени. Блок современник до мозга костей, время его рухнет и забудется, а все-таки он останется в сознании поколений современником своего времени. Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или «Слово о полку Игореве». Поэзия Хлебникова идиотична, в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова. Современники не могли и не могут ему простить отсутствия у него всякого намека на аффект своей эпохи. Каков же должен был быть ужас, когда этот человек, совершенно не видящий собеседника, ничем не выделяющий своего времени из тысячелетий, оказался к тому же необычайно общительным и в высокой степени наделенным чисто пушкинским даром поэтической беседы-болтовни. Хлебников шутит — никто не смеется. Хлебников делает легкие изящные намеки — никто не понимает. Огромная доля написанного Хлебниковым — не что иное, как легкая поэтическая болтовня, как он ее понимал, соответствующая отступлениям из «Евгения Онегина» или пушкинскому: «Закажи себе в Твери с пармезаном макарони и яичницу свари». Он писал шуточные драмы — «Мир с конца» ⟨sic! — *Сост.*⟩ и трагические буффонады — «Барышня смерть». Он дал образцы чудесной прозы — девственной и невразумительной, как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания. Каждая его строчка начало новой поэмы. Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень.

Как бы для контраста, рядом с Хлебниковым насмешливый гений судьбы поставил Маяковского, с его поэзией здравого смысла. Здравый смысл есть во всякой поэзии. Но специальный здравый смысл не что иное, как педагогический прием ⟨...⟩ Сила и меткость языка сближают Маяковского с традиционным балаганным раешником. И Хлебников и Маяковский настолько народны, что, казалось бы, народничеству, то есть грубо подслащенному фольклору, рядом с ними нет места. Однако он продолжает существовать в поэзии Есенина и отчасти Клюева. Значение этих поэтов в их богатых провинциализмах, сближающих их с одним из основных устремлений эпохи.

⟨...⟩ Собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания. Когда требники написаны, тогда-то и служить обедню. Последним выпущенным для всеобщего обихода и пользования рос-

сийским Поэтическим Требником была «Сестра моя жизнь» Пастернака. Со времен Батюшкова в русской поэзии не звучало столь новой и зрелой гармонии ⟨...⟩

1923

* * *

Современная русская поэзия не свалилась с неба, а была предсказана всем поэтическим прошлым нашей страны,— разве щелканьем и цоканьем Языкова не был предсказан Пастернак, и разве одного этого примера не достаточно, чтоб показать, как поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушием разделяющего их времени. В поэзии всегда война. И только в эпохи общественного идиотизма наступает мир или перемирие. Корневоды, как полководцы, ополчаются друг на друга. Корни слов воюют в темноте, отымая друг у друга пищу и земные соки. Борьба русской, то есть мирской бесписьменной речи, домашнего корнесловья, языка мирян, с письменной речью монахов, с церковнославянской, враждебной, византийской грамотой — сказывается до сих пор.

Первые интеллигенты были византийские монахи, они навязали языку чужой дух и чужое обличье. Чернецы, то есть интеллигенты, и миряне всегда говорили в России на разных языках. Славянщина Кирилла и Мефодия для своего времени была тем же, чем волапюк газеты для нашего времени. Разговорная речь любит приспособление. Из враждебных кусков она создает сплав. Разговорная речь всегда находит средний удобный путь. По отношению ко всей истории языка она настроена примиренчески и определяется расплывчатым благодушием, то есть оппортунизмом. Поэтическая речь никогда не бывает достаточно «замирена», и в ней через много столетий открываются старые нелады,— это янтарь, в котором жужжит муха, давным-давно затянутая смолой, живое чужеродное тело продолжает жить и в окаменелости. Все, что работает в русской поэзии на пользу чужой монашеской словесности, всякая интеллигентская словесность, то есть «Византия» — реакционна, то есть зла, несет зло. Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть к изгнанию из нее монашествующей интеллигенции, Византии,— несет языку добро, то есть долговечность, и помогает ему, как праведному, совершить подвиг самостоятельного существования в семье других наречий. Возможна и совершенно обратная картина, скажем, если бы народ с природной теократией, вроде тибетского, освобождался от светских чужеземных завоевателей, вроде маньчжур. В русской поэзии первостепенное дело делали только те работники, какие непосредственно участвовали в великом об-

мирщении языка, его секуляризации. Это — Тредьяковский, Ломоносов, Батюшков, Языков, Пушкин и наконец, Хлебников и Пастернак.

Рискуя показаться чрезвычайно элементарным, донельзя упростить предмет, я изобразил бы отрицательный и положительный полюсы в состоянии поэтического языка как буйное морфологическое цветение и отвердение морфологической лавы под смысловой корой. Поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень.

Множитель корня — согласный звук, показатель его живучести (классический пример: «Смеярышня смехочеств» Хлебникова). Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные — семя и залог потомства языка.

Пониженное языковое сознание — отмиранье чувства согласной. Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь — литания ⟨г⟩ласных.

⟨...⟩ Неверно, что в русской речи спит латынь, неверно, что спит в ней Эллада ⟨...⟩ В русской речи спит она сама и только она сама. Российскому стихотворцу не похвала, а прямая обида, если стихи его звучат, как латынь. А как же Глюк? — Глубокие, пленительные тайны? — Для российской поэтической судьбы глубокие пленительные, глюковские тайны не в санскрите и не в эллинизме, а в последовательном обмирщении поэтической речи. — Давайте нам вульгату, не хотим латинской библии.

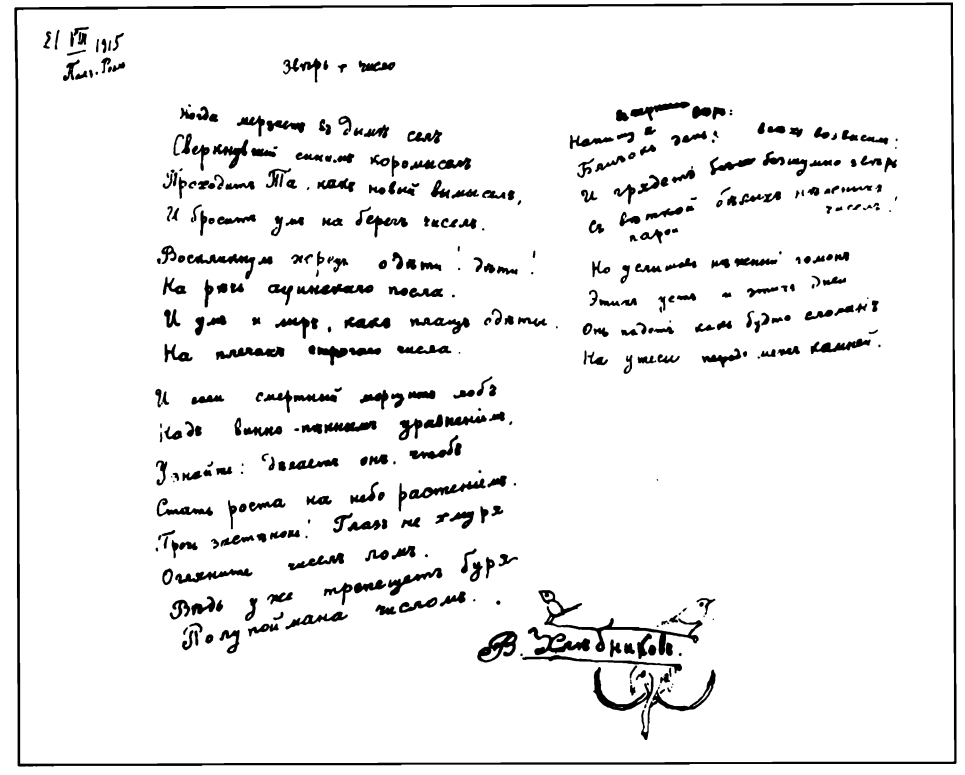
Когда я читаю «Сестру мою жизнь» Пастернака — я испытываю ту самую чистую радость вульгатности, освобожденной от внешних влияний мирской речи, черной поденной речи Лютера, после напряженной, пусть понятной всем, всем, конечно, понятной, но ненужной латыни, заумной некогда, но давно переставшей быть заумной, к великому огорченью монахов. Так радовались немцы в своих черепичных домах, впервые открывая свеженькие, типографской краской пахнущие, свои готические библии. Чтение же Хлебникова может сравниться с еще более величественным и поучительным зрелищем, как мог бы и должен был бы развиваться язык-праведник, не обремененный и не оскверненный историческими невзгодами и насильями. Речь Хлебникова до того мирская, до того вульгатна, как если бы никогда не существовало ни монахов, ни Византии, ни интеллигентской письменности. Это абсолютно светская и мирская русская речь, впервые прозвучавшая за все время существования русской книжной грамоты. Если принять такой взгляд, отпадает необходимость считать Хлебникова каким-то колдуном и шаманом. Он наметил пути развития языка, переходные, промежуточные, и этот исторически небывший путь российской речевой судьбы, осуществленный только в Хлебникове, закрепился в его зауми, которая есть не что иное, как переходные формы, не успевшие натянуться смысловой корой правильно и праведно развивающегося языка.

7 — 1987

Когда пароход после каботажного плаванья выходит в открытое море, те, кто не выносят качки, выходят на берег. После Хлебникова и Пастернака российская поэзия снова выходит в открытое море, и многим из привычных пассажиров придется распроститься с ее пароходом. Я уже вижу их с чемоданами, стоящими у трапа, перекинутого на берег. Зато как желанен каждый новый пассажир, вступивший на палубу именно в эту минуту!

1923

Печатается по: М а н д е л ь ш т а м О. О природе слова. Харьков, 1922, с. 4—6; Впервые—Россия, 1922, № 2, с. 23; Там же, 1922, № 3, с. 27; Русское искусство, 1923, № 1 с. 75—77, 80—82; Там же, 1924, № 2—3, с. 68—70.



21 VIII 1915

Зверь + число

Когда мерцает в дыме сел
Сверкнувший синим коромыслом
Проходит Та, как новый вымысел,
И бросит ум на берег чисел.
Воскликнут жрецы: опять! опять!
На речи [illegible] посла.
И ум и мир, как плащ, одеты
На плечах строгого числа.
И если смертный морщит лоб
Над винно-пенным уравнением,
Узнайте: делает он, чтобы
Стать роста на небо растением.
Прочь застенок! Глаз не хмуря
Оглянитесь чисел лом.
Ведь уже трепещет буря
Полупоймана числом.

[illegible]:
Напишу [illegible] [illegible]
Бежит [illegible]
И грядет [illegible] безумно зверь
С [illegible] [illegible] чисел!
Но [illegible] [illegible] [illegible]
Этих [illegible] и этих дней
Он падет, как будто сломан,
На утесе [illegible] камней.

В. Хлебников.

Автограф стихотворения Хлебникова
«Зверь + число» (1915)
Из альбома В. Б. Лазаревской (собрание А. Е. Парниса, Москва)

ЯЗЫК ВНЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА
Г. О. Винокур о лингвистической утопии Хлебникова

Вступительная статья М. И. Шапира

К творчеству Хлебникова Г. О. Винокур обращался на протяжении всей своей авторской жизни: в рецензии на сборник «Лирень» (1921)[1], в статье «Футуристы — строители языка» (1923)[2], вошедшей в существенно переработанном виде в оба издания книги «Культура языка» (1925, 1929; глава «Речевая практика футуристов»)[3], в монографии о Маяковском (1943)[4] и, главное, в двух специальных эссе, одно из которых увидело свет в 1924 г.[5], а другое — только в начале 1991-го[6]. За четверть века (1921—1945) критическую оценку Хлебникова Винокур не изменил: он всегда считал его «человеком, наделенным несомненными признаками поэтической гениальности»[7], поэтом «исключительного дарования и исключительной судьбы»[8], но к стихам его относился очень избирательно, принимая лишь те из них, где ему виделась «подлинная, благородная и возвышенная простота»[9]. В то же время филологическая интерпретация поэтического языка Хлебникова претерпела у Винокура существенную эволюцию, требующую внимательного анализа и осмысления.

1

Первое эссе о Хлебникове Винокур написал во второй половине 1924 г. Отчасти оно явилось результатом его работы над подготовкой к печати произведений Хлебникова. Еще в марте 1923 г. «Леф» сообщал, что планирует издать собрание хлебниковских сочинений: «⟨...⟩ вещи напечатанные, вещи еще не печатавшиеся, биографические материалы, статьи о творчестве. Редактора: Н. Н. Асеев и Г. И. Винокур»[10]. В феврале 1924 г. Винокур порвал с редакцией «Лефа» (см. его письмо О. М. Брику от 21.II [1924])[11]. Острым разочарованием в «формализме» и футуризме продиктованы многие положения тогдашней статьи о Хлебникове, понятом как «знамя», как «партийный лозунг» левой эстетики: теоретической (Опояз) и практической (Леф). На протяжении статьи Винокур попеременно выступает то как обвинитель, то как защитник и, как судья, выносит в конце свой о п р а в д а т е л ь н ы й приговор (в тексте четыре раза встречаются слова с этим корнем: *оправдано*, *оправданы*, *оправдать*, *оправдание*). De facto Винокур вершит суд б ы т а (или, как говорит он сам, «человеческий суд») над явлением д у х о в н о й к у л ь т у р ы: из многообразных ее порождений он готов принять только те, которые могут быть ассимилированы бытом и без потерь

переведены на его язык. Винокур оценивает опыты Хлебникова с точки зрения «практической стилистики» бытовой речи: «В эволюции поэтического языка найдет себе, конечно, место и историческое оправдание как словотворчество футуристское, так и заумь: все это, очевидно, для чего-то в каком-то смысле было нужно в истории поэзии. История практической речи может, однако, пройти мимо футуристской поэзии вполне равнодушно»[12].

Отбор написанного Хлебниковым Винокур вел не только по линии п р о с т о т а / с л о ж н о с т ь, но и по линии з а в е р ш е н н о с т ь / н е з а в е р ш е н н о с т ь. В бумагах Хлебникова, писал он, «есть записочка, содержащая суммарный перечень вещей, которые должны были войти в собрание сочинений, проектировавшееся Якобсоном: перечень этот прямо устраняет 〈...〉 груду бессмысленных обрывков, которыми наполняли книжечки Хлебникова его издатели, и указывает на вещи, только законченные и более или менее цельные»[13]. Эта точка зрения находит своих защитников и в наши дни[14], хотя на чем она основана, ясно не вполне — ведь сам «Хлебников не подготовил ни одного сборника своих произведений. Так называемое „Завещание Хлебникова“ представляет собой только предварительный набросок издательского плана, составленного не Хлебниковым, а редактором неосуществленного собрания его произведений Р. О. Якобсоном (1919)»[15]. И вопрос не в том, были ли у Хлебникова вполне законченные стихотворения[16] — разумеется, были,— а в том, что граница между законченным и незаконченным у него всегда относительна, несущественна (не случайно Хлебников мог собирать целые поэмы и «сверхповести» из разножанровых отрывков, вне эпического контекста воспринимающихся как лирическое целое[17]). Отсутствие строгой (семиотической) границы между становящимся (ἐνέργεια) и ставшим (ἔργον) как нельзя лучше соответствует той смысловой подвижности формы, которая отличает «новую семантическую систему» Хлебникова[18]. Такой взгляд согласуется с выводом о «карнавальном» характере хлебниковского мироощущения[19], «враждебного всему готовому и завершенному, всяким претензиям на незыблемость и вечность»[20]. Сходным образом представлял себе Хлебникова Винокур: в другом месте своей статьи он определил семантическое пространство поэта как «ландшафт без горизонта, лицо — без профиля»[21], одним словом, континуум без деления на дискретные единицы)[22].

Самой яркой чертой деятельности Хлебникова современникам казался его исключительный теоретизм, стиравший грани между эстетическим и научным творчеством. Впервые об этом написал В. М. Жирмунский в рецензии на исследование Якобсона: «〈...〉 из лаборатории Хлебникова, как из реторты гениального экспериментатора-физиолога, вышло не живое дитя, а недоношенный гомункул, интересный для ученого исследователя, но лишенный признаков органической жизни»[23]. Эту линию в оценке Хлебникова продолжил Винокур: «Пусть оправданы „исторически“ и „заумь“, и „словоновшество“, и „корявость“ Хлебникова. Пусть ученые доказывают, что все это „закономерно“, что уродство это кому-то и для чего-то было нужно 〈...〉 Но стихи пишутся не для ученых 〈...〉 Мы словно забыли, что отношение к поэзии возможно и иное — не научное, а просто ч е л о в е ч е с к о е»[24]. Очевидно, что критический пафос Винокура был направлен не только против самой поэзии, но и против ее историко-литературной реабилитации.

Критика хлебниковской «теоретичности» находит своеобразный аналог в полемике Московского лингвистического кружка (МЛК) с теориями символистов в области лингвистики и поэтики. В эту борьбу включился и Винокур: в статье «О символистах и научной поэтике» (1921), посвященной разбору лингвистической философии А. Белого («Глоссолалия», 1921), филолог поставил себе задачей «еще раз показать, что научное творчество символистов — ненаучно»[25]. Но если «ученые штудии» автора «Петербурга» и «Котика Летаева» Винокур еще мог противопоставить его художественной практике[26], то в случае с Хлебниковым «наука» и поэзия, как заметил позднее Б. Лившиц, оказались неразделимыми[27], и потому неизбежным образом изменилась общая оценка.

Неприятие «научной» поэзии Хлебникова во многом сложилось под влиянием идей Г. Г. Шпета, особенно авторитетных для Винокура в 1924—1925 гг. Именно Шпет квалифицировал гипертрофированную теоретичность как определяющий признак футуризма: «Футуризм, — утверждал он, — есть теория искусства без самого искусства», а футурист — это «тот, у кого теория искусства есть начало, причина и основание искусства». «Утверждающие примат поэтики над поэзией — футуристы»[28]. Такое понимание футуризма, и по сей день печатно не оспоренное, представляется *отчасти* справедливым — в особенности, по отношению к «будетлянину» Хлебникову. Вопрос только в том, заслуживает ли теоретический пафос хлебниковской поэзии столь резкого осуждения, какое она вызвала у Винокура и его единомышленников. Ю. Н. Тынянов, который еще в 1924 г. дал Хлебникову определение «поэт-теоретик»[29], сумел увидеть едва ли не самую важную черту духовной культуры XX в.: он понял, что «совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства». Этому учит нас Хлебников, который «смотрит на вещи, как на явления, — взглядом ученого, проникающего в процесс и в протекание, — вровень»[30]. Статья Тынянова положила начало целому ряду исследований, в которых Хлебников предстает не только как объект науки, но и как ее субъект.

2

Второе эссе о Хлебникове представляет собой доклад, который был прочитан Винокуром 29 ноября 1945 г. во время юбилейного заседания в музее В. В. Маяковского[31]. Помимо связного текста, который воспроизводится в настоящем издании, черновик заключает в себе маргиналии, большая часть которых хотя и поддается прочтению, но не содержит ясно сформулированных тезисов (например: «Эпос — без начала и конца», «связь с биографией: наволочка и т. д.»[32] и др.). Сохранился также набросок плана[33] и машинопись с расшифровкой стенограммы[34]: почти все содержащиеся там положения вошли в основной текст.

Доклад выдержан в уникальном для его автора жанре лингвофилософского рассуждения: мировоззрение исследователя раскрывается в нем в такой же степени, как и мировоззрение исследуемого. В изучении Хлебникова работа Винокура составила целый этап, во многом еще не пройденный наукой: мысли, высказанные здесь, до сих пор не получили должной известности (они лишь отчасти вошли в книгу о Маяковском[35]). Наряду с тезисами, продолжающими статью 1924 г. (например, о теоретизме как основном недостатке заумной поэзии), в докладе заключен ряд принципи-

ально новых положений, афористически выраженных Винокуром в формуле «вне времени и пространства».

На свободное обращение с пространственно-временным континуумом, не раз провозглашавшееся самим Хлебниковым [36], современники обратили внимание уже в 1920-е годы. В одном из некрологов автор, скрывшийся под псевдонимом Вел. (= Л. Е. Аренс), писал: «В то время как Уэллс в своих фантастических вещах по рельсам, последнее слово техники, разъезжает во времени, нажимая попеременно назад-рычаг, вперед-рычаг, — Хлебников, азиатский дух, одновременно и в прошлом и в будущем, и довлеет настоящему» [37]. Созвучен этому был другой некролог, принадлежащий Д. И. Выгодскому: «Чтобы понять Хлебникова ⟨...⟩ надо вместе с ним выйти за пределы не только грамматики и синтаксиса, но и логики, и времени, и пространства» [38]. А через полгода после смерти поэта О. Мандельштам выразил ту же мысль иначе: «Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умевший различить, что ближе — железнодорожный мост или „Слово о полку Игореве“» [39].

Разумеется, в какой-то мере эти отзывы современников нашли свое продолжение в размышлениях позднего Винокура, однако в его интерпретации формула «вне времени и пространства» выражает нечто большее — саму суть хлебниковской борьбы против знаковости языка. Речь идет об асемиотической (антисемиотической) утопии поэта, который отказывался от услуг знака во имя торжества смысла. Категории пространства и времени Винокур понял как семиотические: они суть необходимые условия реализации смысла в знаковой форме [40]. В 1919 г. Якобсон указал на то, что «науке еще чужд вопрос о времени и пространстве как формах поэтического языка» [41]. Их знаковая природа позднее была раскрыта М. М. Бахтиным: «Наука, искусство и литература имеют дело ⟨...⟩ со смысловыми моментами, которые как таковые не поддаются временным и пространственным определениям». Но «каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт ⟨...⟩ они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять знаковую форму, слышимую и видимую нами» [42].

Преодоление времени и пространства было для Хлебникова (так понимал Винокур) преодолением формы во имя содержания: «Форма — это материальное, историческое, национальное, т. е. нечто, наделенное свойствами временного, местного, „случайного“. Содержание же — бесплотно, внеисторично, вневременно, оно — всеобщее» [43]. Хлебников хотел избавиться от неизбежных потерь, которые несет содержание, выраженное «намеками слов» (*II, 11*), то есть переводимое попеременно со смыслового уровня на знаковый и обратно: «Содержание должно быть доступно непосредственно, не через форму, а само по себе» [44]. Борьба против знакового многообразия велась за единство смысла — это и есть то «единое, живое целое», о котором Винокур говорил как о предмете хлебниковских чаяний [45]. В таком плане следует понимать и «антиформализм» Хлебникова. Поэт испытывал не просто «вражду к форме» [46] или «презрение к слову» [47], но и вражду к семиотической форме, презрение к семиотическому слову: абстрактному, неизменному, конечному [48]. Он стремился избежать условности («произвольности») знака [49]. «Слово в теперешнем смысле — случайное слово, нужное для какой-нибудь практики. Но слово точное

должно варьировать любой оттенок мысли»[50]. «„Самовитое слово", „слово как таковое", „воскрешенное слово" ⟨...⟩ освобождено ⟨...⟩ созданным, вновь рожденным названием предмета»[51]. У этого текучего, творимого Хлебниковым «слова» часто нет не только устоявшегося (конвенционального) значения, но и денотата: «Важная возможность поэтического неологизма — беспредметность»[52].

Таким образом, «заумный язык» есть язык незнаковый («непосредственно несущий смысл»[53]). Хлебникову претило безразличие «умного» языка — «всяких дательных падежей» (*V, 235*) — по отношению к передаваемому содержанию. «Вся суть его теории в том, что он перенес ⟨...⟩ центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет не окрашенного смыслом звучания»[54]. Потому Хлебников и не мог примириться с «асимметрическим дуализмом знака»[55], при котором одни и те же формы передают разные смыслы, а единство смысла получает разное языковое выражение. Борьбой с синонимией объясняется стремление поэта к «материковому языку», борьбой с омонимией — стремление к «языку бесплотному», «в котором звук сам по себе, буква сама по себе несли бы всю полноту смысла»[56].

Основное содержание деятельности Хлебникова Винокур увидел в торжестве смысла за счет знака, семантики за счет грамматики: желаемое единство содержания и выражения Хлебников хотел сделать действительным — путем искусственной семантизации фонетических и грамматических форм[57]. Такое понимание поэтического языкотворчества развивает идею К. Фосслера о том, что «футуристы языка существовали во все времена»: «⟨...⟩ суть этого явления заключается не в чем ином, как в восстановлении равновесия между грамматической структурой и душевным мнением — в пользу этого последнего»[58]. Как и Фосслер, Винокур увидел психическую основу хлебниковских опытов в свойственной человеку неудовлетворенности наличными средствами выражения и передачи смысла: пусть мечта поэта «есть только мечта — но разве ⟨...⟩ нет, не бывает такой мечты у человечества? Хлебников разглядел эту мечту в жизни и сделал ее своим идеалом»[59]. Но, прощая пансемантизм как тему, Винокур не простил его Хлебникову как реально пережитую ситуацию. Попытки поэта кажутся ему изначально обреченными на неудачу. Он готов предпочесть перифраз непосредственному осуществлению идеи. Одно дело, пишет Винокур, если бы Хлебников «нам действительно рассказал о том языке, о каком он мечтает»[60] — как, например, это сделал Фет: *О если б без слова / Сказаться душой было можно* («Как мошки зарею...», 1844)[61], но Хлебников «поспешил ⟨...⟩ реализовать эту мечту в самом своем творчестве: он стал творить уже на мечтаемом, а для него самого — чуть ли не вполне реальном языке»[62].

Винокур отверг донкихотство Хлебникова, который оказался для него недостаточно семиотичен. Поэт «вне времени и пространства» в большой степени получил оценку hic et nunc. Но мы обязаны отличать ценностный аспект от сущностного, хотя в жизни они неразделимы: тот, кто правильно понимает, но неправильно оценивает, должен быть нам дороже тех, кто правильно оценивает, но неправильно понимает.

Г. О. Винокур

ХЛЕБНИКОВ[63]

Хлебников однажды написал про себя следующее: «Я задался вопросом, не время ли дать Вам очерк моих работ, разнообразием и разбросанностью которых я отчасти утомлен. Мне иногда казалось, что если бы души великих усопших были обречены, как возможности, скитаться в этом мире, то они, утомленные ничтожеством других людей, должны были бы избирать, как остров, душу одного человека, чтобы отдохнуть и перевоплотиться в ней. Таким образом, душа одного человека может казаться целым собранием великих теней. Но если остров, возвышающийся над волнами, несколько тесен, то неудивительно, если они время от времени сталкивают одного из бессмертных опять в воду. И таким образом состав великих постоянно меняется»...[64]

Эта реально-биографическая ссылка могла бы показаться неуместной в отношении написанного Хлебниковым. То, что написано Хлебниковым,— в реально-биографическом комментарии для понимания своего не нуждается: есть такие «неличные» поэты — Хлебников из их числа[65]. Но мы, инстинктивно почти, ищем все же биографических справок, ибо, читая Хлебникова, хотим также понять и то, что поэтом написано не было. Последнее чуть ли не важнее первого. Мы недоумеваем — какая же, в самом деле, притягательная сила поддерживает нас в этом героическом переходе через бездонные пропасти и мрачные провалы хлебниковского косноязычия, которым даже сам поэт, по живому его признанию, был «отчасти утомлен». Усвоение Хлебникова — это мучительный процесс разгадывания по немногим намекам того, что могло бы быть написано поэтом, что он должен был бы написать, если бы — не его биография.

Жестокая судьба Хлебникова нам всем — еще современникам поэта — хорошо известна. И не о ней сейчас речь — оставим эти «естественные» объяснения специалистам своего ремесла. Не только внешняя судьба Хлеб-

никова — вечная нужда, вечное непонимание, улюлюкание образованной толпы, странные психические предрасположения — повинна в том, что из человека, наделенного несомненными признаками поэтической гениальности, в конечном итоге — будем честны хотя бы перед памятью поэта — ничего не вышло[66]; на этот итог Хлебников был осужден уже самими внутренними качествами своего таланта, самою структурою своей личности, тем культурным типом, какой был в ней исторически воплощен. Мне кажется позволительным думать, что эта основная характеристика хлебниковской личности ярко и точно указана самим поэтом в том признании, которое приведено выше. Хлебников и в самом деле был способен казаться — и, прежде всего, самому себе — целым собранием блуждающих великих теней, жаждущих воплощения и отдыха. И, вместе с поэтом, мы не станем, конечно, удивляться, что скорбные рамки жизненной судьбы Хлебникова не могли вынести этого вечного напряжения, что «бессмертным» в рамках этих оказалось тесно. Пейзаж древних культур, чувством которого в высшей мере обладал Хлебников, своеобразная лингвистическая метафизика, на фоне которой мелькают замечательные словотворческие догадки, дневник Марии Башкирцевой и квази-математические исчисления о судьбах человечества, «Труба Марсиан» и кресло Председателя Земного Шара, заумный язык и пророчества[67] — во всем этом личность Хлебникова расплылась каким-то недоуменным пятном, болезненной тенью, утеряла свои контуры. Это — ландшафт без горизонта, лицо — без профиля. Утомленные души великих усопших, пригрезившиеся поэту, так и не отдохнули на том острове, куда он их гостеприимно зазвал. «Состав великих» слишком часто менялся. Хлебников — мы знаем уже — плохое убежище для ищущих отдыха.

Но станем ли мы пугаться этого? Перед нами все же — реальные стихи, реальная литература; больше того: перед нами — п о э з и я. Глухие пусть остаются у порога. Но мы — даже через все пропасти и провалы — отчетливо слышим этот поэтический зов:

Вы что-то не знали, о чем-то молчали,
Вы ждали каких-то неясных примет,
И тополи дальние тени качали,
И поле лишь было молчанья совет[68].

Поэзия Хлебникова. Что сказать о ней? Мудрый «Опояз» не расчислил еще, какую младшую линию предшествующей литературной генерации канонизировал Хлебников, но место поэта в эволюции наших поэтических стилей в общих чертах своих особых сомнений не вызывает. Конечно, нужно было быть символизму, чтобы появилось «самовитое слово»

Хлебникова, нужны были ослепительный блеск «Правды вечной кумиров» и высокая патетическая риторика «Cor Ardens»[69], чтобы зазвучала чистая, замкнутая фраза хлебниковской прозы, «снижающий» говорок «Сельской Очарованности», «Лесной Девы» или домашняя разговорная интонация хлебниковского дольника:

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто же я?
Мы создадим слово о полку Игореви
Или же что-нибудь на него похожее[70].

Труднее, конечно, было бы говорить о конкретной зависимости Хлебникова от старших поэтов, да и вряд ли это чему-либо помогло. Сам Хлебников ничего не сказал нам о своих поэтических пристрастиях: лишь два-три раза в стихах его упоминается имя Пушкина, «пушкинская красота» — и это, конечно, симптоматично[71]. С другой стороны — далеко не выясненной еще остается роль Хлебникова в развитии современной нам поэзии. Принято думать, что роль эта—исключительно крупная. Но мнение, будто Хлебников—исток новой поэзии, так охотно поддерживаемое его поклонниками,—основано на явном преувеличении и несомненно искажает историческую перспективу[72]. Хлебников своей традиции не создал. Традиция российского футуризма — есть, конечно, традиция Маяковского, а не Хлебникова. Правда, сам Маяковский считает, что он весьма многим обязан своему «гениальному учителю»; в действительности же, усвоив ряд внешних приемов хлебниковского письма, Маяковский очень скоро уже вышел за рамки, которые намечались для русского поэтического слова творчеством Хлебникова. Культура слова никогда не стояла перед Маяковским в качестве непосредственной задачи: поэзия его строится на иных моментах, и «словоновшество» его, достаточно, в конце концов, благоразумное и осторожное, есть лишь побочный продукт его лирики. Маяковский и Хлебников не только ⟨не⟩ родственны друг другу, но они просто—антиподы. И если есть поэт, в стихах которого до сих пор, хотя и не всегда внятно, чувствуется хлебниковская походка, то это, конечно, только Николай Асеев. Творчество Асеева шло разными путями, но в лучший его период — в период «Оксаны»[73] — он прямо примыкает к Хлебникову, не только уже внешними формами и приемами, но и по существу: из четырех строчек хлебниковского дольника, выше приведенных, первые три строки могли бы быть написаны Асеевым, и лишь четвертая — Маяковским[74].

Да, традиции своей Хлебников не создал — и в этом, конечно, нет ничего удивительного. Литературная «революция» эпохи «Пощечины Общественному Вкусу»[75] — была, конечно, не революцией, а лишь своеоб-

разной артиллерийской подготовкой. Хлебников, занимавший центральное место в эту эпоху,— явился лишь знаменем, партийным лозунгом в руках тех, кто позже, как футуристы, вышли на большую дорогу русской поэзии. Все те внешние приметы, на основании которых сложилось общее представление о Хлебникове и которые самому ему всегда мешали делать свое дело,— «заумь», «смехачи» и вообще весь тот мучительный мусор, который доживает ныне свой век в упорной бессмыслице Крученых[76], где стоит уже на границе шарлатанства,— все это по существу поэтического наследия Хлебникова никак не определяет и в лучшем случае сохраняет за собой значение разве лишь исторического с и м п т о м а, временной т е н д е н ц и и. Хлебников не многое успел внести в сокровищницу русского поэтического слова,— но то, что осталось от него, это, конечно, не «заумь», не «бобэоби» и не «любхо»[77]. Любопытно отношение самого Хлебникова к тому, что печаталось под его именем его друзьями. В его бумагах, собранных Р. О. Якобсоном, есть записочка, содержащая суммарный перечень вещей, которые должны были войти в собрание сочинений, проектировавшееся Якобсоном: перечень этот прямо устраняет из собрания сочинений груду бессмысленных обрывков, которыми наполняли книжечки Хлебникова его издатели, и указывает на вещи, только законченные и более или менее цельные[78]. И действительно, пора, наконец, сказать, что воспоминание наше о Хлебникове оправдано может быть не косноязычными гримасами, которые столь выгодно были использованы для себя его учениками, а лишь теми немногими, но зато подлинными блестками поэтического золота, которые, как молния в пустыне, озаряют вдруг перед нами далекие видения его поэтической интуиции. Многое хочется простить Хлебникову, многое становится понятным и близким, когда, после тяжелой и часто бесплодной борьбы с проволочными заграждениями его «разорванного сознания»[79], вдруг засверкают перед тобой такие полновесные, чистой мелодией слова напоенные, строки:

Свобода приходит нагая,
Бросая на сердце цветы,
И мы, с нею в ногу шагая,
Беседуем с небом на ты.
Мы, воины, строго ударим
Рукой по суровым щитам:
Да будет народ государем,
Всегда, навсегда⟨,⟩ здесь и там[80].

После сухой и безводной степи «Творений»[81] и тому подобных сборников, канонизированных в Хлебникове его ближайшими соратниками и «общественным мнением», как легко и вольно дышит хлебниковский примитив в какой-нибудь «Иранской песне» или «Сельской Очарованности»:

Верю сказкам наперед,
Прежде сказки ⟨—⟩ станут былью,
Но когда дойдет черед,
Мое мясо станет пылью.
И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснуся, в землю втоптан,
Пыльным черепом тоскуя.
Или все свои права
Брошу будущему в печку?
Эй, черней, лугов трава,
Каменей навеки, речка![82]

Я — лесное правительство
Волей чистых усмешек,
И мое местожительство —
Где зеленый орешек[83].

И уже последние препятствия к взаимному пониманию устранены, когда Хлебников — вдруг, следуя непостижимой прихоти, дарит неожиданно читателя таким вершинами поэтического слова:

И крикнет, и цокнет весенняя кровь:
Ляля на лебеде! Ляля — любовь![84]

Пусть оправданы «исторически» и «заумь», и «словоновшество», и «корявость» Хлебникова. Пусть ученые доказывают, что все это — «закономерно», что уродство это кому-то и для чего-то было «нужно». Этому охотно можно поверить, это действительно так. Но стихи пишутся не для ученых: мы стали слишком историками, мы отвыкли от конкретного поэтического восприятия, от той непосредственности, которая одна только способна ввести нас в сердцевину поэтического слова. Мы словно забыли, что отношение к поэзии возможно и иное — не научное, а просто — человеческое. И сколь бы легко ни было оправдать исторически все эти больные наросты, которые мешают нам расслышать подлинное слово Хлебникова, для живого, конкретного сознания — в Хлебникове останутся все же не «снезини», не «времири» и «смехачи», а вот эта изумительная Ляля на лебеде[85]. Здесь — подлинное в Хлебникове, здесь — оправдание нашего воспоминания о нем.

Панна пены, Панна пены,

Что вы — тополь или сон,
Или только бьется в стены
Роковое слово «он»,
Иль за белою сорочкой
Голубь бьется с той поры,
Как исчезнул в море точкой
Хмурый призрак серой при[86].

Для такой поэзии нет иного слова, кроме старого, но в иных случаях незаменимого термина: классическая поэзия. Этот классицизм Хлебникова — не гимназический парнассизм, не эллинистические бирюльки, которыми забавляются всякого рода «нео-классики» нашего времени, а та подлинная, благородная и возвышенная простота, проникновенность, которая чистым и светлым ключом бьет из самого родника поэтического сознания. Это тот классицизм, неповторенным и неповторимым образцом которого остается для нас стих Пушкина. Присутствие того, что мы обычно зовем «пушкинским»,— несомненно в Хлебникове. Наглядно убеждает в этом также хлебниковская проза, в лучших своих образцах — в рассказе «Ка», напр⟨имер⟩, или печатаемом выше «Есире»,[87] — эта поразительная чистота линии, легкой и четкой, как пушкинский почерк, эта синтаксическая скупость, эта ровная фраза[88]. Насколько же сильнее после этого наше недоумение, насколько труднее понять нам,— почему же так мало этих светлых точек, живых мазков на необозримом пространстве болезненной невнятицы и уродливых судорог, почему столь странное историческое воплощение избрал для себя — где-то в глубине тлеющий, но все же подлинный, действительный огонек поэзии. Какая судьба!

На Хлебникове отдохнуть трудно. Он далеко не сразу и далеко не всегда позволяет «забыться праздною душой»[89]. Но для того, кто любит и умеет отыскивать редкие золотые крупицы в несчетном песке морском,— этот путь по Хлебникову безрезультатным не останется. Потому что одной какой-то стороной своего неустроенного и скорбного духа Хлебников коснулся все же того вечного огня, всепрощающий свет которого помогает нам брать неодолимые с виду крепости его исторической уродливости.

Таков наш — человеческий — суд над Хлебниковым. Таким можем мы его принять и усвоить. И только таким может остаться он навсегда в лоне русской поэзии.

1924

Подготовка текста М. И. Шапира

ХЛЕБНИКОВ
⟨Вне времени и пространства⟩[90]

Содержательных личных воспоминаний о Х⟨лебникове⟩ у меня нет, хотя в период 1914—1916 гг. я не раз встречался с ним⟨,⟩ и не только в официально-общественной, но и в частной обстановке. Именно, в эти годы, я, еще совсем молодой человек, только начинавший свою самостоятельную жизнь, был своим человеком в среде лиц, пытавшихся создать большое и богатое футуристическое из⟨дательст⟩во, но успевших издать всего две книги: «Весеннее контрагентство муз» (1915) и «Московские Мастера» (1916)[91]. В этой среде я познакомился с Бурлюками, Хлебниковым, Асеевым, позднее—с С. Бобровым, Пастернаком и др. Знакомство мое и близость с Маяковским и Бриками относится уже к более позднему времени. Я присутствовал на выступлениях Хлебникова, слышал его беседы с другими, но сам с ним, по молодости лет и по застенчивости, и по общей трудности говорить с Хлебниковым, личного общения не имел. В этом смысле мне, след⟨овательно⟩, рассказывать нечего. В моих воспоминаниях остался только общий аромат этого времени, времени юношеского — конечно, глуповатого, но очень искреннего — преклонения перед Хлебниковым, жадных и довольно бесплодных усилий понять его, и твердого, несмотря на эту бесплодность, убеждения, что перед нами человек исключительного дарования и исключительной судьбы. Это убеждение, разумеется, остается в силе и сейчас, когда мне уже кажется, что кое-что я в Хлебникове понимаю.

Что же я мог бы сказать о Хлебникове с этой стороны?

Мне хочется найти общую формулу, в которой бы выразился центральный смысл того, что я вижу в явлении, именуемом «Хлебников»?

Такой формулой может послужить банальное выражение «вне времени и вне пространства», но очищенное от своего метафорически-банального смысла, ⟨и⟩ взятое в своем точном и буквальном значении — сле-

д⟨овательно⟩, не в том обывательском смысле, в каком оно, как могло бы показаться, применимо к «чудаку», неприспособленному к жизни «мечтателю» Хлебникову. Как раз в этом смысле данное выражение неприменимо к Хлебнико⟨в⟩у, к⟨ото⟩рый остро чувствовал и переживал то время и то пространство, в рамках которых судьба поместила его биографию. Но я хочу сказать, что основная поэтическая мысль, с к⟨ото⟩рой пришел и с к⟨ото⟩рой ушел из литературы Хлебников, была мысль о своеобразном преодолении пространства и времени. В своем ви́дении Хлебников сразу обнимал одним взором все времена и весь мир. Он интересовался отдаленными эпохами жизни человечества, старыми, забытыми культурами всех времен и всех народов. Он, в высшем, конечно, смысле, «не понимал» разницы между VI и XX в., между египтянами и полабянами (Ка, Леуна)[92], все это было для него живым и цельным **единством**. Философски он ненавидел **историю**, он был не только ей чужд, но относился к ней, как ⟨к⟩ извечно враждебному началу. История—это разные эпохи, разные культуры, разные государства и народы, разные литературы, разные языки. Но Хлебников видел только одну общую культуру, одно человечество, одну литературу, один, наконец, язык[93].

В черновой заметке «О расширении пределов российской словесности» он скорбит, что р⟨усская⟩ словесность, именуемая «богатой»—узка своими «очертаниями и пределами». Она не содержит, по словам Х⟨лебникова⟩, в своем составе инославянского материала, не знает персидских и монгольских веяний, «забыла» про камских болгар, ей «плохо известно существование евреев», и т. д. Х⟨лебников⟩ заключает: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым»[94]. Это вовсе не любовь к архаике, это рассуждает не историк и не филолог—люди, имеющие вкус к конкретным и индивидуальным воплощениям деятельности человеческого духа—к разны⟨м⟩ культурны⟨м⟩ укладам, к разны⟨м⟩ костюмам и языкам. Нет, в Хл⟨ебникове⟩ говорит здесь не «архаист», как говорят люди, понимающие слова Х⟨лебникова⟩ внешним образом[95]—в нем говорит современник всех эпох, соучастник всех культур, Председатель Земного Шара, мечтающий об одном языке для всех, ожесточенный враг всего, что делает одного человека непохожим на другого, что мешает понимать разные времена и разные пространства как единое, живое целое: «Умные языки разъединяют»—говорит он в защиту своего заумного языка[96]. Для Хл⟨ебникова⟩, в сущности, вообще нет времени, вообще нет пространства. Все вечно, всегда, в своей глубокой сущности, неизменное и постоянное одно[97].

Ничего не может быть более неверного, чем представлять Х⟨лебникова⟩ славянофилом, националистом, истинно-русским челове-

ком в старом смысле этих слов[98]. Все эти мотивы для Х⟨лебникова⟩ — просто ближайшие пределы «расшир⟨ения⟩ росс⟨ийской⟩ словесности» — это минимальное осуществление мечты, программа-минимум. Его антиевропеизм — тоже надо понимать только с этой точки зрения — «интернациональная», т. е. общеевропейская буржуазная культура есть смерть для «материковых» устремлений Хл⟨ебникова⟩, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ она-то, уж, наверняка узка и ограниченна.

Если продолжить эту концепцию Х⟨лебникова⟩ до ее конечных выводов, то «материк», в сущности, есть только символ «вселенной», а «человек» вообще — сливается со всяким живым существом.

Я вижу конские свободы
И равноправие коров[99] —

такова свобода, за к⟨ото⟩рую борется Хлебников.

Эта борьба с временем и пространством неразрывно связана в Хлебникове с тем же ненавистническим отношением к материи, как воплощению идеи, мысли, деятельности сознания. Хл⟨ебников⟩ стремится к освобождению содержания от формы, словно не хочет признать неизбежного посредничества материального оформления при передаче мысли от сознания к сознанию, точно также, как хочет освободить культуру вообще от тех случайных, историчных, национальных, временных форм, в к⟨ото⟩рых она воплощается. Очевиднее всего это сказалось на отношении Хл⟨ебникова⟩ к языку. Только люди, совсем ничего не понимающие в л⟨итерату⟩ре, или же притворяющиеся таковыми, могли назвать языковую концепцию Хл⟨ебникова⟩ формалистической. Наоборот, никогда еще, кажется, не бывало в человеческой истории такого убежденного, прямолинейного антиформализма, такой вражды к форме, без к⟨ото⟩рой вообще невозможно человеческое общение[100]. Хл⟨ебников⟩ преодолевал язык также, как преодолевал время и пространство. Он мечтал не только о едином, «материковом» языке, но еще и языке бесплотном, в котором не было бы формы самой по себе, «всяких дательных падежей», как ⟨он⟩ злобно выражался[101], и в котором звук сам по себе, буква сама по себе несла бы всю полноту смысла: поиски таких звуков, непосредственно несущих смысл, доступный всем, всегда и каждому, лишенный временных и пространственных ограничений — это и есть «заумный язык». Хл⟨ебников⟩ ищет смысла и там, где его не может быть по природе — и в отдельном, взятом сам по себе звуке, и в случайных совпадениях, которые он обнаруживал в числовых выражениях исторических дат — отсюда его математическая метафизика[102].

Когда говорят о хлебниковском «инфантилизме» (Тынянов), «примитивизме» etc.[103] — то все это только естественные следствия его бунта про-

тив времени, пространства, материи. Он, действительно, словно сегодня родился и совсем свободен от груза культуры и истории — он абсолютно свободен в своем отношении к миру — п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ воспринимает его как живое единство, и не умеет и не хочет видеть в нем никаких разгораживающих различий.

Разумеется, эта концепция есть чистейший иллюзионизм и утопия, и было бы просто не честно перед памятью замечательного поэта, если б мы потщились утверждать, что его мировоззрение — наше мировоззрение. Мы понимаем поэтов не только за те их слова, к⟨ото⟩рые мы можем буквально повторить, как наши собственные. Мы ценим в их духовной работе не только чистый вывод, но и ту страсть, то напряжение сознания, тот творческий подъем, ту способность видеть и открывать, с которыми идут к своим выводам[104]. Хл⟨ебников⟩ — сказал Маяк⟨овский⟩ — «честнейший рыцарь поэзии»[105]. Это поистине прекрасно сказано. Я хочу напомнить одно замечательное заявление Х⟨лебникова⟩ о поэзии: «Стихи, сказал он, однажды, это своего рода путешествие — надо побывать там, где никто еще не бывал»[106]. И в самом деле, истинный поэт ⟨—⟩ это всегда человек, к⟨ото⟩рый хоть раз да побывал там, где никто до него еще не бывал, хоть что-то, да открывший, о чем мы не знали и не догадывались без него. Хлебникову принадлежит свое законное место в среде этих открывателей. Он сделал свое открытие, сказал свое слово. Пусть его мечта есть только мечта — но разве, в самом деле, нет, не бывает такой «мечты» у человечества? Хл⟨ебников⟩ разглядел эту мечту в жизни и сделал её своим идеалом — но иначе он и не мог бы выразить её с такой чистотой, с такой свежестью и силой, с какой он воплотил её в своих созданиях.

Но вот вопрос: в какой мере он эту мечту, действительно воплотил? Мне, кажется, что не до конца. На этом пути перед ним явилось одно могучее препятствие, заключающееся в том, что его поэзия в известной, — и не слабой, — степени оказалась заражена теоретизмом[107]. Одно дело — если бы он нам действительно рассказал о том языке, о каком он мечтает. Но он, и с одной стороны это естественно, поспешил попытаться реализовать эту мечту в самом своем творчестве — он стал творить уже на этом мечтаемом, а для него самого — чуть ли не вполне реальном языке. Он уже в нашем языке хотел видеть свой мечтаемый всечеловеческий и всевременной язык — вот почему Хл⟨ебников⟩ труден для понимания. Его надо читать, переводя с мечтаемого языка на наш собственный[108]. И это придает ряду его произведений, особенно ранним — (но до конца это не преодолено и в поздних) — печать теоретичности. Это — своеобразная творческая трагедия Хлебникова. Однако всякое истинное творчество по-своему имеет свою трагедию, и это

опять есть признак истинного искусства. Трагичен Ш⟨експир⟩, Пуш⟨кин⟩, трагичен «наступающий на горло собственной песне», великий трибун великой революции М⟨аяковский⟩—Хл⟨ебников⟩ им сродни. Его своеобразное слово, принадлежащее только ему,—вошло в историю русского художества⟨,⟩ и никто уже не в силах его оттуда вычеркнуть.

1945

Подготовка текста М. И. Шапира

Ю. Н. Тынянов

Из статьи «ПРОМЕЖУТОК»

Огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.

В «отходах» XX век инстинктивно цепляется за стиховую культуру XIX века, инстинктивно старается ему наследовать; стихи заглаживают свою вину перед предками; мы все еще извиняемся перед XIX веком. А между тем скачок уже сделан, и мы скорее напоминаем дедов, чем отцов, которые с дедами боролись. Мы глубоко помним XIX век, но по существу мы уже от него далеки.

Что б вы сказали, сей соблазн увидя?
Наш век обидел вас, ваш стих обидя!

Молчаливая борьба Хлебникова и Гумилева напоминает борьбу Ломоносова и Сумарокова. И, вероятно, в той и другой борьбе была доля любви.

На разделе двух стиховых стихий легла деятельность Хлебникова. Велемир Хлебников умер, но он — живое явление. Еще два года назад, когда Хлебников умер, можно было назвать его полубезумным стихослагателем. Теперь этого не скажут; имя Хлебникова на губах у всех поэтов. Хлебникову грозит теперь другое — его собственная биография. Биография на редкость каноничная — биография безумца и искателя, погибшего голодной смертью. А биография — и, в первую очередь, смерть — смывает дело человека. Помнят имя, почему-то почитают, но что человек сделал — забывают с удивительной быстротой. Есть целый ряд «великих», которых помнят только по портрету.

И если изучение Пушкина так долго заменялось изучением его дуэли, то кто знает, какую роль при этом сыграли все речи и стихи, которые говорились, говорятся и будут говориться в его годовщины?

Не называя Хлебникова, а иногда и не зная о нем, поэты используют его; он присутствует как строй, как направление. Вместе с тем как теоретика его путают в одно с «заумью», а поэт он «не для чтения». (Такие по-

эты были. Ломоносов с самого начала «не нуждался в мелочных почестях модного писателя», по дипломатическому выражению Пушкина.)

Его языковую теорию торопливо окрестили заумью и успокоились на том, что Хлебников создал бессмысленную звукоречь.

Суть же хлебниковской теории в другом. Он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Он оживлял в смысле слова его давно забытое родство с другими, близкими, или *приводил* слово в родство с чужими словами. Он постиг этого тем, что осознал стих как *строй*. Если в *ряд*, в строй доставить чужие, но сходно звучащие слова, они станут родственниками. Отсюда — хлебниковское «склонение слов» (бог — бег), отсюда новое «корнесловие», осмеянное в наше время, как в свое время было осмеяно «корнесловие» Шишкова. А между тем Хлебников не выдавал своей теории за научную истину (как когда-то Шишков), он считал ее принципом построения. Хлебников считал себя не учёным, а «путейцем художественного языка».

«⟨...⟩ Нет путейцев языка,— писал он. — Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий?»

«Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце такая же пылинка, как и все остальные звезды». Бытовой язык для Хлебникова — «слабые видения ночи» — «ночи быта». Книжный язык, который идет за бытовым, для Хлебникова поэтому колесо на месте. Он проповедует «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка». Взрыв, планомерно проведенный, революция, которая в одно и то же время является строем. (Свою теорию он сделал и поэмой — отсюда его словесные ряды и необычайные сопоставления слова с числом и числовые поэмы.)

Последние вещи Хлебникова, напечатанные в «Лефе» — «Ладомир» и «Уструг Разина»,— как бы итог его поэзии. Эти вещи могли быть написаны сегодня.

Почти бессмысленная фраза звучит в онегинской строфе почти понятно; почти понятная — в переменной стиховой системе, где ямб срывается в хорей, а хорей в ямб, окрашивается по-новому. Обычная вещь в высоком языке необычна, чудовищно сложна.

Вот образ, который нов именно тем, что знаком в быту всем, особняк Кшесинской:

Море вспомнит и расскажет
Грозовым своим глаголом —
Замок кружев девой нажит
Пляской девы пред престолом.

Море вспомнит и расскажет
Громовым своим раскатом,
Что дворец был пляской нажит
Перед ста народов катом.

Архаистический язык, брошенный на сегодняшний день, не относит его назад, а только, приближая к нам древность, окрашивает его особыми красками. Темы нашей действительности звучат почти по-ломоносовски,— но, странное дело, они становятся этим новее:

Лети, созвездье человечье,
Все дальше, далее в простор
И перелей земли наречья
В единый смертных приговор.
〈..........................〉
Сметя с лица земли торговлю
И замки торгов бросив ниц,
Из звездных глыб построишь кровлю —
Стеклянный колокол столиц.

Но не «оживлением» тем важен Хлебников. Он все же в первую голову — поэт-теоретик. На первый план в его стихах выступает обнаженная конструкция. Он — поэт принципиальный.

Нет для поэзии истинной теории построения, как нет и ложной. Есть только исторически нужные и ненужные, годные и негодные, как в литературной борьбе нет виноватых, а есть побежденные.

Стиховой культуре XIX века Хлебников противополагает принципы построения, которые во многом близки ломоносовским. Это не возврат к старому, а только борьба с отцами, в которой внук оказывается похожим на деда. Сумароков боролся с Ломоносовым как рационалист — он разоблачал ложность построения и был побежден. Должен был прийти Пушкин, чтобы заявить, что «направление Ломоносова вредно». Он победил самым фактом своего существования. Нам предстоит длительная полоса влияния Хлебникова, длительная спайка его с XIX веком, просачивание его в традиции XIX века, и до Пушкина XX века нам очень далеко. (При этом не следует забывать, что Пушкин никогда не был пушкинистом.)

1924

Печатается по: Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 558—562.

О ХЛЕБНИКОВЕ

1

Говоря о Хлебникове, можно и не говорить о символизме, футуризме, и необязательно говорить о зауми. Потому что до сих пор, поступая так, говорили не о Хлебникове, но об «и Хлебникове»: «Футуризм и Хлебников», «Хлебников и заумь». Редко говорят: «Хлебников и Маяковский» (но говорили) и часто говорят: «Хлебников и Крученых».

Это оказывается ложным. Во-первых, и футуризм и заумь вовсе не простые величины, а скорее условное название, покрывающее разные явления, лексическое единство, объединяющее разные слова, нечто вроде фамилии, под которой ходят разные родственники и даже однофамильцы.

Не случайно ведь Хлебников называл себя будетлянином (не футуристом), и не случайно не удержалось это слово.

Во-вторых, и это главное, обобщение производится в разное время по разным признакам. Общего лица, человека вообще — не существует: он равняется по возрасту в школе, по росту в роте. В статистике военной, медицинской, классовой один и тот же человек числится по разным графам. Время идет — и время изменяет обобщения. И наконец приходит время, требующее лица. О Пушкине писали как о поэте романтизма, о Тютчеве — как о поэте «немецкой школы». Так было понятнее для рецензентов и удобнее для учебников. Течения распадаются на школы, школы сужаются в кружки. В 1928 году русская поэзия и литература хочет увидеть Хлебникова.

Почему? Потому, что внезапно выяснилось одно „и“ гораздо большего размера: «современная поэзия и Хлебников» и назревает другое „и“: «современная литература и Хлебников».

2

Когда умер Хлебников, один крайне осторожный критик, именно, может быть, по осторожности, назвал все его дело «несуразными попытками обновить речь и стих» и от имени «не только литературных консерваторов» объявил ненужною его «непоэтическую поэзию». Все зависит, конечно, от того, что разумел критик под словом литература. Если под литературой разуметь периферию литературного и журнального производства, легкость осторожных мыслей, он прав. Но есть литература на глубине, есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными, сознательными «ошибками», с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом деле бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений.

3

Обычно представление, что учитель подготовляет приятие учеников. На самом же деле совершается обратное: Тютчева подготовили для восприятия и приятия Фет и символисты. То, что казалось у Тютчева смелым, но не нужным в эпоху Пушкина, казалось безграмотностью Тургеневу,—Тургенев исправлял Тютчева, поэтическая периферия выравнивала центр. Только символисты восстановили истинное значение метрических «безграмотностей» Тютчева. Так—говорят музыканты—«исправлялись» «безграмотности» и «несуразности» Мусоргского, полуизданного до сих пор. Все эти безграмотности безграмотны, как фонетическая транскрипция по сравнению с правописанием Грота. Проходит много лет подземной, спрятанной работы ферментирующего начала, пока на поверхность может оно выйти уже не как «начало», а как «явление».

Голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. Ученики подготовили появление учителя. Влияние его поэзии—факт совершившийся. Влияние его ясной прозы—в будущем.

4

Верлен различал в поэзии «поэзию» и «литературу». Может быть, есть «поэтическая поэзия» и «литературная поэзия». В этом смысле поэзия Хлебникова, несмотря на то что ею негласно питается теперешняя поэзия, может быть, более близка не ей, а, например, теперешней живописи. (Я говорю здесь не о всей, разумеется, теперешней поэзии, а о мощном, внезапно вырисовавшемся, русле серединной журнальной поэзии.) Как бы то ни было, теперешняя поэзия подготовила появление Хлебникова в литературе.

Как случается олитературение, внедрение в литературную поэзию поэзии поэтической? Баратынский писал:

Сначала мысль, воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, т е м н а
Для невнимательного света;
Потом, осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена,
В свободной прозе романиста;
Болтунья старая, затем
Она, подъемля крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

Если отбросить укоризненный и язвительный тон поэта-аристократа, останется формула, один из литературных законов. «Дева юная» сохраняет свою юность несмотря на прозу романиста и журнальную полемику. Она только более не темна для невнимательного света.

5

Мы живем в великое время; вряд ли кто-либо всерьез может в этом сомневаться. Но мерило вещей у многих вчерашнее, у других домашнее. Трудно постигается величина. То же и в литературе. Достоевский писал Страхову по поводу книги его о Льве Толстом, что со всем согласен в этой книге, только с одним не согласен: что Толстой сказал новое слово в литературе. Это было уже тогда, когда появилась «Война и мир». По мнению Достоевского, ни Лев Толстой, ни он, Достоевский, ни Тургенев, ни Писемский не сказали нового слова. Новое слово сказали Пушкин и Гоголь. Достоевский говорил так не из скромности. У него было большое мерило, а потом — и это главное — трудно современнику увидеть величину современности и еще труднее — увидеть новое слово в ней. Вопрос о величине решается столетиями. У современников всегда есть чувство неудачи, чувство, что литература не удается, и особой неудачей является всегда новое слово в литературе. Сумароков, талантливый литератор, говорил о гениальном писателе Ломоносове: «убожество рифм, затруднение от неразноски литер, выговора, нечистота стопосложения, темнота склада, рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху неповрежденному противно вкусу».

Он избрал девизом стихи:

> Излишество всегда есть в стихотворстве плеснь:
> Имей способности, искусство и прилежность.

Стихи Ломоносова и были и остались непонятными, «бессмысленными» в своем «излишестве». Это была неудача.

Соком Ломоносова была жива литература XVIII века, Державин. Борьбою его и Сумарокова воспиталась русская поэзия, включая Пушкина. В 20-х годах Пушкин дипломатически избавлял еще его от «почестей модного писателя», но изучал его внимательно. И строфы Ломоносова использовал еще Лермонтов. Вспышки Ломоносова — то тут, то там в стиховой стихии XIX века.

За Ломоносовым была химия, была великая наука. Но не будь ее, он был бы, вероятно, как поэт, явлением опальным. Не нужно бояться собственного зрения: великая неудача Хлебникова была новым словом поэзии. Предугадать размеры его ферментирующего влияния пока невозможно.

6

Хлебников сам знал свою судьбу. Смех был ему не страшен. В «Зангези», романтической драме (в том значении, в котором употреблял это слово Новалис), где математические выкладки стали новым поэтическим материалом, где цифры и буквы связаны с гибелью городов и царств, жизнь нового поэта с пеньем птиц, а смех и горе нужны для нешуточной иронии, Хлебников в голосах прохожих дает голоса своих критиков:

«Дурак. Проповедь лесного дурака»...

«Он миловиден. Женствен. Но долго не продержится».

«Бабочкой захотелось быть, вот чего хитрец захотел».

«Сырье, настоящее сырье его проповедь. Сырая колода».

«Он божественно врет. Он врет, как соловей ночью».

«Что-нибудь земное! Довольно неба! Грянь камаринскую!
Мыслитель, скажи что-нибудь веселенькое. Толпа хочет веселого.
Что поделаешь — время послеобеденное».

А мыслитель отвечает: «Я такович».

7

Там же Хлебников говорит:

> Мне, бабочке, залетевшей
> В комнату человеческой жизни,
> Оставить почерк моей пыли
> По суровым окнам подписью узника.

Почерк Хлебникова был действительно похож на пыльцу, которой осыпается бабочка. Детская призма, инфантилизм поэтического слова сказывались в его поэзии не «психологией»,— это было в самых элементах, в самых небольших фразовых и словесных отрезках. Ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые «нормы» метра и слова. Детский синтаксис, инфантильные «вот», закрепление мимолетной и необязательной смены словесных рядов — последней обнаженной честностью боролись с той нечестной литературной фразой, которая стала далека от людей и ежеминутности.

Напрасно применять к Хлебникову слово, кажущееся многим значительным: «искания». Он не «искал», он «находил».

Поэтому его отдельные стихи кажутся простыми находками, столь же простыми и незаменимыми, как были для своего века отдельные стихи «Евгения Онегина»:

Как часто после мы жалеем
О том, что раньше бросим.

8

Хлебников был новым зрением. Новое зрение одновременно падает на разные предметы. Так не только «начинают жить стихом», по замечательной формуле Пастернака, но и жить эпосом. И Хлебников — единственный наш поэт-эпик XX века. Его лирические малые вещи — это тот же почерк бабочки, внезапные, «бесконечные», продолженные вдаль записки, наблюдения, которые войдут в эпос — или сами, или их родственники.

В самые ответственные моменты эпоса — эпос возникает на основе сказки. Так возникла «Руслан и Людмила», определившая путь пушкинского эпоса и стиховой повести XIX века; так возник и демократический «Руслан» — некрасовское «Кому на Руси жить хорошо».

Языческая сказка — первый эпос Хлебникова. Новая «легкая поэма» в допушкинском смысле этого термина, почти анакреонтическая («Повесть каменного века»), новая сельская идиллия («Венера и Шаман», «Три сестры», «Лесная тоска») даны нам Хлебниковым. Разумеется, те, кто прочтут «Ладомир», «Уструг Разина», «Ночь перед Советами», «Зангези», отнесутся к этим поэмам как к юношеским вещам поэта. Но это не умаляет и их значения. Такой языческий мир, близкий к нам, копошащийся вблизи, незаметно сливающийся с нашей деревней и городом, мог построить художник, словесное зрение которого было новое, детское и языческое:

Голубые цветы,
В петлицу продетые Ладою.

9

Хлебников — не коллекционер тем, задающихся ему извне. Вряд ли для него существует этот термин — заданная тема, задание. Метод художника, его лицо, его зрение — сами вырастают в темы. Инфантилизм, языческое отношение к слову, незнание нового человека естественно ведет к язычеству как к теме. Сам Хлебников «предсказывает» свои темы. Нужно учесть силу и цельность этого отношения, чтобы понять, как Хлебников, революционер слова, «предсказал» в числовой своей поэме революцию.

10

Жестокие словесные бои футуризма, опрокидывавшие представление о благополучии, о медленной и планомерной эволюции слова, были, разумеется, не случайны. Новое зрение Хлебникова, язычески и детски смешивавшее малое с большим, не мирилось с тем, что за плотный и тесный язык литературы не попадает самое главное и интимное, что это главное, ежеминутное оттесняется „тарою“ литературного языка и объявлено „случайностью“. И вот случайное стало для Хлебникова главным элементом искусства.

Так бывает и в науке. Маленькие ошибки, „случайности“, объясняемые старыми учеными как отклонение, вызванное несовершенством опыта, служат толчком для новых открытий: то, что объяснялось «несовершенством опыта», оказывается действием неизвестных законов.

Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из случайных смешений.

Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное („бабочка“), оказалось новым строем слов и вещей.

Его языковую теорию, благо она была названа «заумью», поспешили упростить и успокоились на том, что Хлебников создал «бессмысленную звукоречь». Это неверно. Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет неокрашенного смыслом звучания, не существует раздельно вопроса о «метре» и о «теме». «Инструментовка», которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами.

11

«Мечтатель» не разделял быта и мечтания, жизни и поэзии. Его зрение становилось новым строем, он сам — «путейцем художественного

языка». «Нет путейцев языка,— писал он,— кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного художественного языка свободна от таких путешествий?» Он проповедует «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка». Те, кто думает о его речи, что она «бессмысленна», не видят, как революция является одновременно новым строем. Те, кто говорят о «бессмыслице» Хлебникова, должны пересмотреть этот вопрос. Это не бессмыслица, а новая семантическая система. Не только Ломоносов был «бессмыслен» («бессмыслица» эта вызвала пародии Сумарокова), но есть пародии (их много) на Жуковского, где этот поэт, служащий теперь букварем детям, осмеивается как бессмысленный. Фет был сплошной бессмыслицей для Добролюбова. Все поэты, даже частично менявшие семантические системы, бывали объявляемы бессмысленными, а потом становились понятными — не сами по себе, а потому что читатели поднимались на их семантическую систему. Стихи раннего Блока не стали понятнее сами по себе; а кто их теперь не «понимает»? Те же, кто все-таки центр тяжести вопроса о Хлебникове желают опереть именно на вопрос о поэтической бессмыслице, пусть прочтут его прозу: «Николай», «Охотник Уса-Гали», «Ка» и др. Эта проза, семантически ясная как пушкинская, убедит их, что вопрос вовсе не в «бессмыслице», а в новом семантическом строе и что строй этот на разном материале дает разные результаты — от хлебниковской «зауми» (смысловой, а не бессмысленной) до «логики» его прозы.

Ведь если написать доподлинно лишенную «смысла» фразу в безукоризненном ямбе — она будет почти «понятна». И сколько грозных «бессмыслиц» Пушкина, явных для его времени, потускнело для нас из-за привычности его метра. Например:

Две тени милые, два данные судьбой
Мне ангела во дни былые...
Но оба с крыльями и с пламенным мечом
И стерегут и мстят мне оба.

Многие ли задумались над тем, что крылья совершенно незаконно являются здесь грозным атрибутом ангелов, противопоставленным их милому значению, крылья, которые сами по себе никак не грозны? И насколько эта «бессмыслица» углубила и расширила ход ассоциаций? А тонкая подлинная запись человеческого разговора без авторских ремарок будет выглядеть бессмысленно; а переменная система стиха (то ямб, то хорей, то мужское, то женское окончание) даст даже традиционной стиховой речи переменную семантику, переменный смысл.

Хлебниковская стиховая речь — это не конструктивная клейка, это — интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX века, в инфантилизме городского жителя. В настоящем издании приводятся комментарии человека, знавшего Хлебникова во время странствий его по Персии, к его поэме «Гуль-Мулла»,— и каждый мимолетный образ оказывается точным, только не «пересказанным» литературно, а созданным вновь.

12

Перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настежь. Получается огромное смещение традиций. «Слово о полку Игореве» вдруг оказывается более современным, чем Брюсов. Пушкин входит в новый строй не в тех окаменелых, неразжеванных сгустках, которыми щеголяют стилизаторы, а преображенный:

Видно, так хотело небо
Року тайному служить,
Чтобы клич любви и хлеба
Всем бывающим вложить.

Ода Ломоносова и Пушкина, «Слово о полку Игореве» и перекликающаяся с Некрасовым «Собакевна» из «Ночи перед Советами» — неразличимы как «традиции»: они включены в новую систему.

Новый строй обладает принудительной силой, он стремится к расширению. Можно быть разного мнения о числовых изысканиях Хлебникова. Может быть, специалистам они покажутся неосновательными, а читателям только интересными. Но нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки,— чтобы возникали в литературе новые явления. Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии.

Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций. Пусть его числовая историческая поэма и не является научной и пусть его угол зрения — только поэтический угол зрения, «Ладомир», «Уструг Разина», «Ночь перед Советами», XVI отрывок

«Зангези», «Ночной обыск»—может быть, наиболее значительное, что создано в наших стихах о революции.

Если в пальцах запрятался нож,
А зрачки открывала настежью месть,
Это время завыло: даешь,
А судьба отвечала послушная: есть.

13

Поэзия близка к науке по методам—этому учит Хлебников. Она должна быть раскрыта, как наука, навстречу явлениям. Тот поэт, который обращается со словом, стихом, как с вещью, употребление которой ему давно известно (и даже слегка надоело),—отнесется к вещи быта тоже как к безнадежно старой, как бы нова она ни была.

Поза поэта требует обычно либо взгляда на вещи сверху вниз (сатира), либо снизу вверх (ода), либо закрытого взгляда (песня). Есть поэты, которые смотрят в сторону, и есть поэты, которые никуда не смотрят. Хлебников смотрит на вещи как на явления, взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание. Поэтому для него нет «низких» вещей. Деревенские поэмы его вовсе не дают деревни под взглядом дачника (ср. нашу «деревенскую лирику»); «Труба Гуль-Муллы» не дает Востока под взглядом любителя-европейца: ни снисходительности, ни излишнего уважения. Вплотную и вровень.

Это было в самой его стиховой речи.

Он не коллекционер слов, не собственник, не эпатирующий ловкач. Он, как ученый, переоценивает языковые измерения: диалекты. Харьковское «ракло», годное лишь для юмористики, входит как равноправный гость в оду: «Раклы, безумцы и галахи».

Древние европейские вещи замешиваются в современную речь, географически и исторически ее расширяя.

У него нет «поэтического хозяйства», у него «поэтическая обсерватория».

14

Так поэтическое лицо Хлебникова менялось: мудрец Зангези, лесной язычник, поэт-ребенок, Гуль-Мулла (священник цветов), дервиш-урус, как звали его в Персии, был одновременно и путейцем слова.

Биография Хлебникова—биография поэта вне книжной и журнальной литературы, по-своему счастливого, по-своему несчастного, сложного, иронического, «нелюдимого» и общительного—закончилась страшно. Она связана с его поэтическим лицом. Как бы ни была странна и поразительна жизнь странствователя и поэта, как бы ни была страшна его

смерть, биография не должна давить его поэзию. Не нужно отделываться от человека его биографией. В русской литературе нередки эти случаи. Веневитинов, поэт сложный и любопытный, умер 22 лет, и с тех пор о нем помнили твердо только одно: что он умер 22 лет.

15

Ни в какие школы, ни в какие течения не нужно зачислять этого человека. Поэзия его так же неповторима, как поэзия любого поэта. И учиться на нем можно, только проследив пути его развития, его отправные точки, изучив его методы. Потому что в этих методах—мораль нового поэта. Это мораль внимания и небоязни, внимания к «случайному» (а на деле—характерному и настоящему), подавленному риторикой и слепой привычкой, небоязни поэтического честного слова, которое идет на бумагу без литературной «тары», небоязни слова необходимого и не заменимого другим, «не побирающегося у соседей», как говорил Вяземский.

А если слово это детское, если иногда самое банальное слово честнее всего? Но это и есть смелость Хлебникова—его свобода. Все без исключения литературные школы нашего времени живут запрещениями: этого нельзя, того нельзя, это банально, то смешно. Хлебников же существовал поэтической свободой, которая была в каждом данном случае необходимостью.

1928

Печатается по: Хлебников В. Собрание произведений, т. 1. Л., 1928, с. 9—30.

Д. П. Святополк-Мирский

ХЛЕБНИКОВ (†1922)

Для широкой публики Хлебников еще не стал классиком. Для официальной, университетской, науки, если бы она пребывала в традициях 19-го века, он никогда не мог бы стать классиком. Но филологическая наука на наших глазах так переродилась, что мы присутствуем в России при совершенно парадоксальном ⟨явл⟩ении: филологи стали передовыми двигателями художественного вкуса,—дело небывалое со времени, по крайней мере, Возрождения. Как раз молодые филологи, будущие профессора словесности и академики, главные проводники приятия Хлебникова.

Лучшие молодые филологи — Роман Якобсон (автор исключительно выдающегося исследования «О чешском стихе», где вопросы стихосложения получили постановку, можно сказать, отменяющую все прежде сделанное в этой области), Г. Винокур (автор «Культуры языка», книги, впервые конкретно ставящей вопросы «политики языка», дисциплины, только мечтавшейся покойному Н. В. Недоброво), санскритолог Б. Ларин — написали больше ценного о Хлебникове, чем все литературные критики, вместе взятые. При этом если Якобсон («Новейшая русская поэзия», Прага, 1921) подошел к нему чисто лингвистически и вне всякого оценочного отношения, Ларин («О лирике как разновидности художественной речи», сб. «Русская речь», Новая серия, 1. Ленинград, 1927) на Хлебникове изучает некоторые основные стихии лирической поэзии, а Винокур совершенно даже отверг предполагаемый в Хлебникове лингвистический интерес и обратил внимание на тонкую струю чистой, классической поэзии. И Винокур, вероятно, прав: вульгарная оценка Хлебникова как великого ворошителя и обновителя языка преувеличена — Белый, Ремизов, Маяковский, Цветаева — все не менее плодотворные работники в этой области, чем Хлебников. И не в формальных новизнах (обсуждаемых Якобсоном) значительность хлебниковской поэзии. И то и другое для Хлебникова только средство, и средство, оказавшееся обман-

чивым к тому, что для него было главным — войти в природу вещей, обновить мир, вернуть его составным частям утраченную свежесть. Стремление это (общее у него с другими большими поэтами новейшего времени как у нас, так и в Европе) не переходило у него (как оно переходит у Пастернака) в стремление растворить все материальное в чисто энергетические вихри. Хлебникову надо было разъять мир, не растворяя,— в основе его мироощущения лежат твердые, крепкие тела, которые надо раскрыть, но не расплавить. Поэтому можно говорить о «классицизме» Хлебникова,— он поэт не сил и вихрей, а линий, тел и объемов. Всей своей деятельностью он стремился к открытию этих объемов, тел и линий. Сюда относятся и его исторические вычисления с их исканием не текучих и непрерывных, шпенглеровских, функций, а простых соотношений целых чисел.

Конечно, эти вычисления были бесплодны и бессмысленны, и что в конечном счете Хлебников был неудачник, спорить не приходится. Зерна его гениальности, и в жизни и в стихах, приходится искать в хаотических грудах безнадежного на первый взгляд шлака. Интереснейшая мемуарная литература о нем (особенно интересны воспоминания Д. Петровского, «Леф», 1923, № 1) дает гораздо больше представления о его совершенно явной дефективности, чем о светлых линиях гениальности, прорезающих этот темный спектр. Однако все, близко знавшие его, эти линии видели и остались верны этой гениальности.

И поэзия его не вся — та бесплодная лаборатория, которую изучал Якобсон. Винокур прав, находя качества «классической» поэзии в таких стихах:

Панна пены, панна пены,
Что вы — тополь или сон,
Или только бьется в стены
Роковое слово он,
Иль за белою сорочкой
Голубь бьется с той поры,
Как исчезнул в море точкой
Хмурый призрак серой при.

Или какая чистая и непосредственная «песенность» в «Уструге Разина»:

Волге долго не молчится.
Ей ворчится как волчице.
Волны Волги, точно волки.
Ветер бешеной погоды.
Вьется шелковый лоскут.

И у Волги у голодной,
Слюни голода текут.
Волга воет. Волга скачет
Без лица и без конца.
В буревой воде маячит
Ляля буйного донца.

«Уструг Разина», кстати, напоминает нам, как близок был Хлебников Волге и степи. Он страстно любил лошадей (он говорил о них «единственное приученное человеком животное, имя которого не стало ругательством»), в воде он был как рыба, или как тоже любимые им каспийские тюлени. И кажется правильным, что его город⟨ом⟩ была Астрахань, узел России, Турана и Ирана, самый голый и онтологический из русских городов, караван-сарай, окруженный стихиями — пустыней и водой. Астрахань — один из ключей к Хлебникову, и Астрахани посвящен его замечательный посмертный рассказ «Есир» («Русский современник», 1924, № 4), другой незаменимый ключ к Хлебникову. В нем отмеченная Винокуром «классичность» особенно ясна и неожиданна.

Как проза Пастернака, проза Хлебникова строго прозаична, совершенно свободна от украшений, несколько корява и странно старомодна. В ней есть что-то от пушкинской эпохи, но тема — конкретно реалистическая мечта об Индии без романтизма и с удивительным чувством исторических и пространственных далей. Как у Пастернака — «вдруг становится видно во все концы света», но пути, ведущие в них, не «воздушные» — а странно-короткие материальные пути. «Есир» — одно из самых удивительных и неожиданных созданий новой русской прозы.

1928

Печатается по: Версты, Париж, 1928, № 3, с. 144—146.

Т. С. ГРИЦ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ РУССКОГО КУБОФУТУРИЗМА

Вступительная статья и публикация А. Е. Парниса

Имя литературоведа и писателя Теодора Соломоновича Грица (1905—1959) сегодня мало известно и странным образом выпало из истории филологической науки. В небольшой персональной статье о Грице в Краткой литературной энциклопедии[1] говорится о нем преимущественно как о детском писателе, авторе исторических повестей о С. Дежневе, Ермаке, книги о книготорговце Смирдине (в соавторстве) и нескольких литературоведческих статей о Брюсове, Маяковском и других, а также как о переводчике (Ф. Купер). После войны, на которую Гриц пошел добровольцем и где был тяжело ранен, он написал книгу о снайперах «Меткие стрелки» (1948). Однако его творческое наследие отнюдь не исчерпывается перечисленными книгами и статьями. После смерти писателя, в 1966 г., вышла книга «М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества»[2] — капитальный труд об известном русском актере XIX в. объемом около 900 страниц, над которым он работал более 10 лет. Необходимо подчеркнуть, что занятие детской литературой было для него вынужденным в тоталитарную эпоху отступлением от его основных литературоведческих и культурологических штудий.

В 30-е годы Гриц активно занимался изучением истории русской литературы и быта XVIII, XIX и XX веков. Он и начинал как младший лефовец и последователь формальной школы в литературоведении и был учеником В. Б. Шкловского. К. Чуковский отметил в своем дневнике 20 ноября 1930 года: «В Москве с 15-го. Видел: Ефима Зозулю, Воронского, Кольцова, Шкловского, Ашукина, Розинера, Черняка, трех „мальчиков“ Шкловского (Тренина, Гриця ⟨sic!⟩ и Николая Ивановича ⟨Харджиева⟩) и Пастернака»[3]. Еще до личного знакомства со Шкловским Гриц выпустил в Баку в 1927 году отдельное исследование — «Творчество Виктора Шкловского (О „Третьей фабрике“)». Эта книга стала его визитной карточкой — после приезда в Москву в том же году он сразу начал сотрудничать в «Новом Лефе» (1927—1928), публиковал также статьи и рецензии в «Красной нови», «Читателе и писателе» и «Литературном критике» — о прозе Андрея Белого, о Брюсове и о кино. Он помогал Шкловскому в работе над книгами «Матвей Комаров житель города Москвы» (1929) и «Чулков и Левшин» (1933), а вместе с В. Трениным и М. Никитиным (под редакцией В. Шкловского и Б. Эйхенбаума) выпустил исследование о книжной лавке Смирдина — «Словесность и коммерция» (1929). В том же году он опубликовал две статьи в первом ле-

фовском сборнике «Литература факта», в котором участвовали также ведущие теоретики этой группы — Шкловский, С. Третьяков, О. Брик, Н. Чужак.

Личное знакомство с Маяковским во многом определило его пристальный интерес к творчеству поэта. Гриц написал несколько статей о нем («„Мартин Иден“ в понимании Маяковского», 1939; «Рифма Маяковского», 1939; «Поэт атакующего класса», 1940) и участвовал в работе над первым полным собранием сочинений поэта (комментарии к автобиографии «Я сам» и его письмам, 1938).

Между тем, почти ничего не известно о том, что главной темой, которой Гриц занимался с начала 30-х годов в содружестве с Н. Харджиевым и В. Трениным, была история русского футуризма. В то время еще были живы многие участники этого движения, и молодые исследователи по «горячим» следам собирали материалы о русском авангарде (термин возник позднее), вырабатывали принципы системного подхода к изучению его истории и были пионерами в этой области.

Об этом коллективном труде Гриц подробно писал в Нью-Йорк «отцу российского футуризма» Д. Д. Бурлюку. В письме от 24 января 1931 г. он сообщал: «На днях кончаем проспект книги „История русского футуризма“. Копию вышлем Вам, дабы получить Ваши дополнения и коррективы»[4]. В другом письме от 25 марта этого же года он крайне резко отозвался о выпущенных нью-йоркским издательством М. Н. Бурлюк книгах Э. Голлербаха «Искусство Давида Бурлюка» (1930) и И. Поступальского «Литературный труд Д. Бурлюка» (1931), обвинял авторов в «пошлости» и в том, что они «не имеют отношения к искусству и к футуризму»[5]. Этот резкий отзыв не испортил его отношений с Д. Бурлюком, и деловая переписка продолжалась.

В письме от 1 июня Гриц сообщал о задуманных совместно с Харджиевым и Трениным проектах с надеждой, что они заинтересуют Бурлюка и он издаст их: «До сих пор не было и нет настоящей работы о Вас по той простой причине, что русским футуризмом никто серьезно не занимался. Он, в сущности говоря, даже еще не прочтен. Мне и моим товарищам (Николаю Ивановичу Харджиеву и Владимиру Владимировичу Тренину) удалось собрать почти все футуристические книги, начиная с 1-го „Садка Судей“. Есть у нас и небольшой архив, в том числе и маленький рукописный сборник стихов Николая Бурлюка. Мы несколько лет работаем над историей русского футуризма. В настоящее время при библиотеке имени В. И. Ленина организуется музей Владимира Маяковского[6], в котором нам поручено устройство отдела — „Первое десятилетие русского футуризма“. В процессе работы мы наткнулись на новый и неожиданный материал. В ближайшем будущем нам вряд ли удастся опубликовать здесь нашу работу. Поэтому мы с радостью принимаем Ваше предложение. Мы предполагаем издать ряд выпусков „Материалы по истории русского футуризма“. Вот содержание первого выпуска, который будет называться „Давид Бурлюк и объединение будетлян“: 1) статья, посвященная анализу Вашей поэзии и ее воздействию на молодого Маяковского, Лившица и Николая Бурлюка; 2) статья о Давиде Бурлюке как живописце и о теоретике русского кубо-футуризма; 3) статья „О прозе будетлян“ (Д. Бурлюк, В. Хлебников, Е. Гуро, Мясоедов и др.).

Предполагаемое содержание II-го выпуска: „Комментированные синхронистические таблицы русского футуризма“ (с указанием внутренней борьбы и взаимодействия различных футгруппировок — „Гилея“, его-футуристы ⟨sic!⟩, мезонинцы и цен-

трифуга). В одном из последующих выпусков мы предполагаем опубликовать неизданные стихи Н. Бурлюка. Если все это Вас заинтересует, то напишите. Нам важно само опубликование, а гонорар нам не нужен. Очень благодарен Вам за книгу Лившица, которую с удовольствием прочел»[7].

Переговоры, которые Гриц вел от имени всей группы, затянулись на несколько лет. Параллельно он предпринимал попытки издать в СССР воспоминания Д. Бурлюка о Маяковском, написанные в 1929—1930 годах[8].

В 1932 г. Гриц снова сообщал своему заокеанскому корреспонденту: «Историю футуризма мы готовим. Скоро пришлем Вам»[9].

Однако вскоре по различным причинам, прежде всего связанным с постановлением ЦК ВКП(б) от 24 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» и с усилением борьбы с формализмом, планы Грица и его соавторов напечатать в Нью-Йорке работы о футуризме реализовать не удалось.

В то же время Гриц усердно занимался изучением творчества Хлебникова, собирал материалы о нем, готовил к печати неизданные тексты поэта. Его статья о прозе Хлебникова, вероятно, выросла из первоначальной работы «О прозе будетлян», задуманной им, как упоминалось, для первого выпуска «Материалов по истории русского футуризма». Вероятно, он планировал напечатать статью о прозе Хлебникова в «Литературном критике» — в сноске к статье В. Тренина и Н. Харджиева «Ретушированный Хлебников» анонсировалась (без имени автора) «специальная статья», посвященная творчеству поэта,[10] но в журнале эта статья по неизвестным причинам не появилась. Поэтому Гриц решил напечатать ее в США у Д. Бурлюка, одного из первых издателей Хлебникова, и отправил рукопись в Нью-Йорк. В ответном письме от 13 июня 1933 г. Д. Бурлюк с похвалой отозвался о статье: «„Прозу Хлебникова“ получил, будем ли печатать, известно станет не ранее октября», а сверху приписал: «работа замечательная», а в конце письма снова повторил свой отзыв: «Спасибо еще раз за чудесную работу о Хлебникове»[11]. К сожалению, Д. Бурлюк не смог тогда ее напечатать и в 1960-х гг. вместе со своим архивом отправил рукопись обратно в Москву[12].

Эту статью высоко оценил также и Н. И. Харджиев. Обычно скупой на похвалы, в письме к Н. В. Новицкой, близкой знакомой Хлебникова, он сообщал: «Недавно он ⟨Гриц. — *А. П.*⟩ написал превосходную статью о прозе Хлебникова»[13]. Однако, несмотря на одобрительные отзывы разных лиц, дальнейшие попытки ее напечатать ни к чему не привели.

В последующие годы Гриц продолжал заниматься исследованием творчества Хлебникова. Вместе с Н. Харджиевым он опубликовал в 1935 г. письма поэта к М. В. Матюшину[14], а в 1937 г. написал для «Литературной газеты» статью «Ранний Хлебников»[15], посвященную «казанскому» периоду поэта и включающую тогда еще неизданные воспоминания о нем Д. И. Дамперова и Б. П. Денике (статья была доведена до гранок, но не появилась в печати[16]), в 1975 г. эти мемуары опубликовал Н. Харджиев. Особое значение Гриц придавал подготовке к изданию книги «Неизданные произведения» Хлебникова, которой занимался совместно с Н. Харджиевым. В письме к Д. Бурлюку от 17 февраля 1936 г. он сообщал: «Кроме писем Маяковского, занят сейчас „Неизданным Хлебниковым“, и это моя основная работа. Когда выйдет, конечно, пришлю»[17].

Книга Хлебникова «Неизданные произведения» вышла в 1940 году. При тотальном торжестве социалистического реализма и при существовавшей в это время жесткой конъюнктурной издательской политике появление в печати целого тома произведений главы будетлян кажется невероятным и трудно объяснимым фактом. Изданий подобного рода уже не выпускали, исключением были идеологизированные книги Маяковского, в которых о футуристическом периоде поэта говорилось главным образом с отрицательным знаком, и подстриженные под одну гребенку статьи о нем, приуроченные к десятилетию со дня его смерти. Но и это стало возможным только после известного высказывания Сталина о поэте в декабре 1935 года. По неверной традиции «Неизданные произведения» Хлебникова неофициально называют «харджиевским» томом, хотя Гриц и Харджиев совместно и на равных правах подготовили эту книгу: первый — прозу, второй — поэзию. Это было первое научное издание Хлебникова, и оно до сих пор является самым авторитетным в текстологическом отношении.

Гриц был одним из первых исследователей русского футуризма и первым, кто стал изучать прозу Хлебникова. В публикуемой статье он первым отметил связь творчества обэриутов — еще при их жизни — с хлебниковской традицией. Написанная в 1933 г. статья Т. С. Грица «Проза Велемира Хлебникова» (правильное написание псевдонима поэта через «и» тогда еще не установилось) фактически впервые вводится в научный оборот.[18]

Т. С. Гриц

ПРОЗА ВЕЛЕМИРА ХЛЕБНИКОВА

> Я вам расскажу, что я из будущего чую
> Мои зачеловеческие сны.
>
> *В. Хлебников. «Доски судьбы»*
>
> И к быту первых дикарей
> Мечта потомков полетит...
>
> *В. Хлебников. «Дети Выдры»*

I

Начало русского футуризма имеет уже историческую давность. И как всегда время искажает, упрощает и схематизирует контуры вещей, стремится подравнять кривые исторических процессов. Для педагогических «Историй новейшей русской литературы» ранний футуризм — дикая заумь, скандал, ругань. Забыто о том, что авторы 1-го «Садка судей» назывались будетлянами, а не футуристами. Забыты вещи, забыты имена, или они существуют только как имена без связи с делом их носителей.

Мнение, будто бы основной тенденцией раннего футуризма была заумь,— неверно. Боевые позиции раннего футуризма строились в борьбе с поэтикой символизма. Символизм основывался на координации слова с идеологией, философией, религией. Слово ценилось по его смысловой нагрузке, было тематически акцентированным. Логическим завершением символического отношения к слову было стремление выйти за пределы искусства («Символизм не хотел и не мог быть только искусством». — *Вяч. Иванов*), «поэт» пытался сделаться «пророком». Работа символистов над словом п⟨рохо⟩дила под знаком его дематериализации. Слово, которое было важно не как таковое, а как носитель метафизического смысла, достигло предельной, утонченной спиритуализации*.

* «Они [символисты] запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления,— издевается Мандельштам в статье «О

В противовес этому футуризм выбрасывает лозунг освобожденного внекоммуникативного слова. Слово рассматривается как «самовитая» вещь, делается важным ощущение его строения и материала — этимологии и фонетики. В семантике языка провозглашался разрыв связей с бытом, дифференциация из синкретизма с внесловесными рядами.

Бенедикт Лившиц, отрицая связь футуризма с символизмом, писал: «Неужели примат словесной концепции, впервые выдвинутый нами, имеет что-либо общее с чисто идеологическими ценностями символизма? Не разделяли ли блаженной памяти символисты рокового рабского убеждения, что слово как средство общения, предназначенное выражать известное понятие и связь между таковыми, тем самым и в поэзии должно служить той же цели? Из чьих уст до нас изошло утверждение, что, будь средством общения не слово, а какой-либо иной способ, поэзия была бы свободна от печальной необходимости выражать логическую связь идей, как с незапамятных времен свободна музыка, как со вчерашнего дня живопись и ваяние?» (*Бенедикт Лившиц. «Освобождение слова».* — *«Дохлая Луна». Изд. II. М., 1914, с. 6*).

Анализируя и оговаривая понятие «свободы творчества», Б. Лившиц усматривал эту свободу в автономии слова: «...если разуметь под творчеством свободным — *полагающее критерий своей ценности не в плоскости взаимоотношения бытия и сознания, а в области автономного слова,* — наша поэзия, конечно, свободна единственно и впервые. Для нас безразлично, реалистична ли, натуралистична или фантастична наша поэзия: *за исключением своей отправной точки она не ставит себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним,* и все остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незакономерными» (*там же, с. 8.* — курсив *Б. Л.*).

Футуризм боролся против «слова в кандалах», против его «подчиненности смыслу», против «жалких попыток рабской мысли воссоздать свой быт, философию и психологию», против «оскопленных слов», в которых читатели видят «алгебраические знаки, решающие механические задачи мыслишек».

Все поэтические и языковые манифесты футуризма полны явной или скрытой полемики с символизмом, с его эстетическими канонами:

природе слова». — Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь. Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения...» (*О. Мандельштам.* О поэзии. Л., «Academia», 1928, с. 42).

«До нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный (выпуклый, колоритный, сочный). Впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения о языке продолжить, и мы заметим, что все их требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине как таковой, чем к языку как таковому.

В самом деле: ясная, чистая (о, конечно!), честная (гм! гм!), звучная, приятная, нежная (совершенно правильно!), наконец — сочная, колоритная, вы... (кто там? входите!).

Правда, в последнее время женщину старались превратить в вечноженственное, прекрасную даму, и таким образом ю б к а делалась мистической... Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего я з ы к о м, и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря» (*А. Крученых* и *В. Хлебников. «Слово как таковое», с. 10*).

Итак, футуризм борется, во-первых, против координации слова с бытовыми или идеологическими рядами и, во-вторых, против сглаженного эстетизма символистов (чистый, приятный, нежный).

В противовес этому футуризм выдвигает лозунг «тугого», выдвинутого, «трудного» слова: «...чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов, связок и петель, и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая...)» (*«Слово как таковое»*, с. 3).

Затрудненные формы, «несоглас» (диссонанс), «коварные пути» — вот общие тенденции раннего футуризма. К осуществлению этих тенденций футуризм шел разными путями. Одни разрабатывали «низкие» запретные темы (Д. Бурлюк, В. Маяковский), другие обращались к детскому языку, неологизмам, к славянщине (Е. Гуро, Хлебников и отчасти Каменский), и, наконец, третьи шли путем зауми (А. Крученых, В. Каменский, отчасти Хлебников). Таким образом, «заумь» — не основное для футуризма, лишь один из способов реализации его тенденций.

II

Для Хлебникова заумь играла второстепенную роль*. Ломая символический канон вибрации смыслов, при котором каждое слово стремится стать тропом и иметь *n-е* количество второстепенных значений, Хлебников, «путеец языка», создает свое учение о семантике слов, в котором предметной функции слова к слову — символу, противопоставлялась эти-

* «Вы умник. Вы астроном, звездочет. Вы каждую минуту измеряете, какое пространство смыслов в предмете»,— говорил Хлебникову создатель теории беспредметности Казимир Малевич.

мологическая семантика, семантика самой структуры слова, наконец, смысл отдельного звука, «семени слова».

Оглядываясь назад, Хлебников отмечает, что «вдруг родилась — воля к свободе от быта — выйти на глубину чистого слова. Долой быт племен, наречий, широт и долгот» (*В. Хлебников. «О современной поэзии». — «Пути творчества», 1920, № 6—7, с. 70—71*).

Слова Хлебников делит на «чистые» и «бытовые». Чистые слова обладают огромным количеством значений, одно из которых фиксируется в слове бытовом. Быт затеняет, затушевывает значения самовитых слов, делает их «похожими на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовой язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность» (*В. Хлебников. «Наша основа». — «Лирень», 1920, с. 24—25*).

Семантику чистого и бытового слова Хлебников уподобляет «ночному звездному разуму и дневному солнечному». «Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце такая же пылинка, как и все остальные звезды.

И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца. И солнце ничем не отличается от других звезд. Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки. Так слово „зиры“ значит и звезды и глаз; слово „зень“ — и глаз и землю. Но что общего между глазом и землей? Значит, это слово означает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова, одном из возможных, но самом близком к человеку...» (там же, *с. 24—25*).

Создавая новые семантические законы, Хлебников одевает маску лингвиста и подробно разрабатывает поэтическую этимологию. Научного значения лингвистические изыскания Хлебникова не имеют, но они весьма важны как взгляд автора на собственные производственные процессы. В основу своей этимологии Хлебников кладет учение о флектировании основ, о внутреннем склонении слов.

По Хлебникову, склоняемая основа придает своему смыслу разные направления и дает ⟨слова⟩, отдаленные по значению и похожие по звуку. «Если родительный падеж отвечает на вопрос *откуда*, а винительный и дательный на вопрос *куда* и *где*, то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Это оправдывается. Так *бобр* и *бабр*, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами об-

щей основы „*бо*", самым строением своим описывают, что *бобра* следует преследовать, охотиться за ним, как за добычей, а *бабра* следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения» (*В. Хлебников. «Учитель и ученик. О словах, городах и народах».* — *«Союз молодежи», 1913, № 3, с. 39—40*).

Хлебниковское учение о внутреннем склонении слов является в сущности теорией построения поэтического образа. Основа построения образа — неожиданное соединение слов, сталкивание разных семантических рядов.

«Внутреннее склонение» ведет к тому же, сближая слова, отдаленные по значению и близкие по звуку. Мотивируется это лингвистическими законами, которые были поэтической технологией Хлебникова.

Очень близка к этим изысканиям Хлебникова «Музыка слов» Всеволода Светланова, помещенная в «Развороченных черепах» («Эго-футуристы», IX, Спб., 1913). Любопытно, что, ставя подзаголовком «Эскизы лингвистики», Светланов делает характерную сноску: «Автор не претендует на научные изыскания». Так же, как и Хлебников, Светланов, давая поэтическое истолкование слов, сближает фонетически близкие: «„Грудь"... груди... Уд у славян член тела. „Вси мы уди от части есмы",— говорит св. ап. Павел. — Удь, „удить" — ловить сильный пол. Груда — это вал камней на горе. Груди — это горы Ливанские, как их называет премудрый Соломон. Груди — груды камней, о которые разбиваются страстные волны жизни» (*с. 16*).

В своих семантических изысканиях Хлебников занимает позицию архаиста, перекликаясь с чаромутной лингвистикой Лукашевича и с корнесловием Шишкова, которые при обостренном интересе к семантическим единицам, к семантике отдельных слов оправдывали их неожиданное сближение через сходные фонические элементы (см.: *Ю. Тынянов. «Архаисты и новаторы», с. 85*).

Интерес Хлебникова к отдельному, выдвинутому слову, к «сдвигам смыслов» и «к несовместному соединению оных» создает главную особенность его семантики: слова на свободе.

Варьируя грамматические формы, деформируя звуковую характеристику слова через замену начального согласного другим*, Хлебников добивается новой не практической, и даже не поэтической, а какой-то лингвистической семантики («Любхо», «Маркиза Дэзес»). Слова живут, каждое своей отдельной жизнью, особыми внебытовыми ассоциациями. «Если бы железо могло думать и писать стихи, то это было бы похоже на стихи Хлебникова с его „железистыми ассоциациями"» (*О. Брик*).

---

* См. : *Р. Якобсон*. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, с. 54.

III

В эпохи литературных революций, когда заново пересматриваются не только отдельные жанровые элементы, но вся система литературы, когда складываются и сдвигаются языковые пласты,— в прозе появляется фрагмент, жанр, связанный с экспериментом, с исканием новых путей в области поэтического слова.

Фрагмент характерен и для раннего футуризма, который был еще не футуризмом, а будетлянством.

Сходясь с символизмом в обостренном интересе к слову, ранний футуризм отталкивался от символизма противоположностью своих языковых тенденций: для символизма слово — тень от вещи, отблеск идеи, для футуризма слово — вещь и интересно как таковое.

Первый «Садок судей» еще не программен, не резко прокламационен, принципиальные вопросы здесь не обострены. Родившийся вместе с умирающим символизмом, он во многом совпадает со своим антиподом.

Под фрагментарным «Детством» Елены Гуро мог бы расписаться и Алексей Ремизов, во многом к ней близкий. И фрагментарность, и инфантилизм, и связь со сказкой, и внедрение фантастики, и сны, и бессубъективные предложения с субстантивированными наречиями («*Уж громадно было за окнами, чудно и чуждо, и сине, и сладко; жутко»; Е. Гуро. «Детство». — «Садок судей», 1 кн., с. 62*) — черты, общие Гуро и Ремизову.

В предисловии к «Бедовая доля» Ремизов обнажает мотивировку «перепутанности» и фантастики своих рассказов: «Предлагая вниманию благосклонного читателя мои перепутанные, пересыпанные глупостями рассказы, считаю долгом предуведомить, что вышли они из-под моего пера не как плод взбаламученной фантазии, а как безыскусное описание ночных приключений, в которых руководил мною мой вожатый ночи — Сон».

В «Детстве» Гуро комната летала по ночам в межзвездных пространствах.

«Здесь жили двое: „Я“, много дождевых духов над умывальником и железная круглая печка, а две кровати ночью превращались в корабли и плыли по океану».

Тесно связана с тематикой ремизовской «Посолони» (1907) и инфантильная сказочность «Детства».

«У реки жил еловый, лесной царь, его венчанные ветви берегли белок и птичек. У него был на носу, между глаз, сучок, а из глазок иногда смола вытекала. И весь лесной царь пахнул смолой.

Сюда приходили только на поклонение и приносили малининки и землянику, на листиках, и клали к подножию царя.

Милый царь! Царь благословлял, а мурашики уносили малинку: царь принимал жертву» (с. 62).

Елена Гуро — фигура очень показательная для диалектичности литературного процесса. Примыкая к футуристам, она во многом связана с Ремизовым, отчасти с Василием Розановым (см. в «Небесных верблюжатах» совсем розановские фельетонные записи о «рыцаре Печального Образа» или «отрывки», напечатанные в «Лирне») и традицией фрагментарной прозы символистов. Гуро — писательница переломной эпохи. Она сочетает в себе противоречивые, противоборствующие тенденции. Вот почему она смогла написать «Осенний сон» — вещь, идущую от канонов блоковской драматургии, которая воспринималась как отступление, как шаг назад. В футуризме она была не одинока: такую же позицию эпохи «перелома» занимали и Екатерина Низен («Пятна» — II-й «Садок судей»), и В. В. Кандинский («Четыре маленьких рассказа» — «Пощечина общественному вкусу»). Одной стороной обращенная к поэтике футуризма, их продукция, с другой стороны, еще живет инерцией символизма, еще не свергнута диктатура темы, не изменена старая речевая установка, основанная на интенсификации колеблющихся признаков значения.

И только учитывая диалектичность литературного момента, в которой возник футуризм, можно понять, почему Е. Гуро, «Осенним сном» уходящая к Блоку, была близка к Хлебникову. После «детской болтовни» Гуро, после таких слов, как:

Ботик — животик,
Воркотик —
Дуратик,

Котик пушатик,
Пушончик,
Беловатик,
Кошуратик —
Потасик...

(«*Небесные верблюжата*», *с. 121*)

Хлебников пишет в 1922 г.:

Дитя. Кэ!
Няня. Она молока хочет.
Дитя. Боботик!
Няня. Болит животик!

(«*Стихи*». *М., 1923. с. 44*)

Не знаю, можно ли оправдать эту связь понятием школы, группировки, течения; во всяком случае эта связь реальная.

IV

При частичной близости к прозе раннего футуризма, Хлебников занимает позицию своеобразную.

Впервые он дебютирует, как литератор и прозаик, в журнале «Весна», журнале эклектическом, не занимающем определенной литературной платформы. Это был главным образом орган дебютантов. Редактировал его Василий Каменский, а сотрудничали в нем Леонид Андреев рядом с Демьяном Бедным, Гумилев рядом с Шебуевым и Александром Вознесенским.

В № 9 за 1908 г. здесь появился фрагмент Хлебникова «Искушение грешника». Фрагментарность «Искушения» подчеркнута тем, что оно обрамлено многоточиями. Вещь была для той эпохи неожиданна, и неожиданность эта очень принципиальна.

«Библейская» интонация, библейский союз «и», взятый анафорой, на которую нанизываются фразы, как приключения героя авантюрного романа,—структурный принцип вещи.

«...И были многие и многия: и были враны с голосом: „смерть!“ и крыльями ночей, и правдоцветиковый папоротник, и трематая избушка, и лицо старушонки в кичке вечности, и злой пес на цепи дней, с языком мысли, и тропа, по которой бегают сутки и на которой отпечатлелись следы дня, вечера и утра, и небокорое древо, больное жуками-пилильщиками, и юневое озеро, и глазасторогие козлы, и мордастоногие дива, и девоорлы с грустильями вместо крылий, и на ⟨искажен текст.—*А. П.*⟩ любови вместо босови, и мальчик, пускающий с соломинки один мир за другим и хохочущий беззаботно...»

Необычен здесь, прежде всего, семантический строй. Хлебников смещает два плана—основной и метафорический, механически сцепляет множество предметных рядов. В результате получается чисто словесный орнамент, так как связь метафорических смыслов с предметными разорвана и метафорический ряд обособляется, висит в каком-то четвертом измерении слова. Предметы же, не распределяемые логическим движением, нагромождаются в груду или же располагаются по определенным категориям, но не бытовым, а чисто словарным. Ряд предметный соединяется с абстрактным, космическим: «тропа, по которой бегают сутки», «лицо старушонки в кичке вечности», «злой пес на цепи дней».

Благодаря этому понятия в некоторых случаях овеществляются, субстантивируются, деформируя, таким образом, свои значения: «вытаскивания обратно проглоченного кем-то куска бессмертия, с помощью крючка».

Вещи и понятия начинают жить одними законами—законами хлебниковской семантики.

Тот же принцип соединения, вернее уравнения, вещей и понятий проводит Хлебников при образовании сложных гомеровских эпитетов. Он составляет эпитет из двух слов: первое — понятие, второе — предмет: «правдоцветиковый папоротник», «сомнениекрылая ласточка», «будущехохольная утка», «скорбеветвенный страдняк», «времяклювая цапля». Конечно, такой метод образования эпитетов служит не уточнению определения, а ценен как возможность семантического эксперимента, как способ необычного столкновения и сдвига смыслов.

Для этого же Хлебников создает неологизм, внедряя в старую форму новый корень. Простейший случай — это замена в слове начального звука. Так, вместо «ржаного поля» в «Искушении грешника» старец возделывает «*лжаное поле*». В таком неологизме двухпланная смысловая проекция. Корень проецируется на ряд однокоренных слов, морфема — на слова, имеющие тождественные морфемы.

Хлебников намеренно подчеркивает этот момент столкновения смыслов, момент двойственности в семантике и морфологии своих неологизмов. Иногда ассоциативный комплекс дан контекстом, например: «Зыбились грустняки над озером» (тростники), иногда же морфологически ассоциирующееся слово дается непосредственно в предложении. Так: «вместо камышей шумели времыши», «свирелью подносила к устам девушка морель». Явление, здесь происходящее, лингвисты называют реализацией «беспредметного» неологизма*.

Этот метод словообразования вытекает непосредственно из семантической теории Хлебникова, который в «Нашей основе» писал: «Если имеем две соседние долины с стеной гор между ними, путник может или взорвать эту гряду гор, или начать долгий окружной путь.

Словотворчество и есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка.

Заменив в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания» (с. 24).

Сближение фонетически близких, но семантически чуждых слов, торжественная интонация в соединении с «библейским» анафорическим союзом «и» («...И были многие и многия: и были враны с голосом: „смерть!“... и все сущее было лишь дупла в дебле пустоты...»), лексическая окраска и, наконец, составные эпитеты характеризуют Хлебникова как архаиста.

Двойные прилагательные являются одним из основных средств архаического стиля (см.: *Ю. Тынянов. «Архаисты и новаторы»*, с. 381). В этом

* См. : *Р. Якобсон*. Новейшая русская поэзия, с. 47.

отношении очень показательна пародия Сумарокова на архаиста Семена Боброва:

Октябро-непогодно-бурна
Дико-густейша темнота,
Сурово-приторно сумбурна,
Збродо-порывна глухота...

Будущий пародист Хлебникова также не сможет пройти мимо его двойных прилагательных. И, несомненно, подчеркнет семантическую чуждость сливаемых слов.

Понятие архаизма нуждается в уточнении. Прежде всего, архаизм — это не столько несовременность, сколько несвоевременность (конечно, условно. Она может быть очень своевременной). Технологически в архаизме важны «несоответственность материала и конструкции». В более поздних вещах Хлебникова углубляется и укрепляется этот архаизм.

В жанровом отношении «Искушению» родственны такие вещи, как «Песнь Мирязя» (1907) и «Ховун».

«Песнь Мирязя» любопытна тем, что половина ее, напечатанная в «Пощечине общественному вкусу», написана прозой, другая половина, напечатанная в «Молоке кобылиц»,— стихами.

Такое нарушение жанровых канонов естественно вытекло из деканонизаторских тенденций футуризма, из стремления к «разметыванию неуклюжих построек, забвению, разучиванью» («Слово как таковое»).

Жанровые и композиционные установления отметались и вместо них выдвигалась «свобода вероисповеданий». Вместо цельности логически мотивированной конструкции выдвигается самостоятельность «строительных единиц здания». «Сверхповесть, или заповесть, складывается из *самостоятельных отрывков*, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. На московский вопрос: „како веруеши?“ — каждый отвечает независимо от соседа» (*В. Хлебников. «Зангези». М., 1922, с. 1*).

Ощущение противопоставленности стиха и прозы почти стирается: проза делается «поэтической», а стихи прозаичными. Простой графической разбивки достаточно для того, чтобы превратить прозу в стихи и наоборот.

Признаки, ранее бывшие доминантой поэтической системы, оттесняются. Необычайно важное значение приобретают второстепенные жанровые признаки.

Семантически «Песнь Мирязя» построена на игре фонетическими и морфологическими ассоциациями, что достигается введением множества неологизмов. «Миловель стоял в пущах. Миристые звонко распевались

песни. Прилетали неведомо откуда миристеющие птицы и, упав на ветку, начинали миристеть» (с. 53).

Принцип словообразования обнажается параллелизмом: «Идутные идут, могутные могут. Смехутные смеются» (с. 55).

Сложные эпитеты доводятся до предела, причем утрируется соединение несоединяемых смыслов: «...стадо-рого-хребто-мордо-струйная река» (с. 56).

Архаизм Хлебникова складывается в лирических отступлениях и восклицаниях, воскрешающих традиции прозы XVIII века.

> «Ах, эти звучащие мысли и рокот сих струн. Кем вы повешены на то место, откуда я взял вас? Вы, высокие струны от звезд к камням и рощам. Качались мысловыми верхушками прекрасные грезоги. Синь, ветер и песнь, и ночная тишина, и ночная вышина струн оттуда сюда, как копья времен, как стража усталого ропота, как воины с зовом оттуда сюда!» (с. 54).

Или:

> «О, юноша пастушонок в белом, играющий в мирель! В белых своих лаптях и белых одеждах. Звонкая песнь звонатой свирели...» (с. 54).

Сравни лирические обращения в «Ховуне»:

> «О, слововаи! припадите к земле, как земичи!
> В молчановом ручье омойте пыльные ноги» (с. 26).

> «О, счастьеклювая, и ты, черно-глазая, легкая-легкая по кустам и древам порхалица! птичка, приди, приди! О желтучие уста немвянок и молчановых серотелых сирот» (с. 27).

Здесь не только общая форма эмоциональных «воплей», но и синтаксис, и даже лексика («свирель», «пастушонок», «сироты», «порхалица», «птичка», «рокот сих струн») уходят к традициям XVIII века.

Синтаксически родственным приемом является обособление определения от определяемого через вставку между ними сказуемого. Так в «Ховуне»: «...ясными струилась завитками...», «радостная вышла на берег дева...», «...смехорукое длилось молчание...», «...радостноперыми взмахнула грустильями...».

Сравни аналогичные синтаксические построения в прозе XVIII века:

> «...складом писанные скаредным...» (*Сумароков*).
>
> «...особливую составляет приятность» (*Подшивалов. «Сокращенный курс Российского слога», 1796*).

«...Феридат чрез ужасное Мирамондова тела переменение...» (*Ф. Эмин. «Похождение Мирамонда»*).

«...жесточайшее от судьбины претерпевать начинаю наказание...» (*там же*).

Нужно оговориться, что, используя синтаксические инверсии, интонации и лирические обращения XVIII века, Хлебников изменяет их функцию: внедряя в них неологизмы. Хлебников не только заново переосмысляет их, но меняет самую их направленность. Стилизация, иронически осмысленная, стоит на грани пародии.

Возвращаюсь к «Песни Мирязя». Вторая часть ее, напечатанная в «Молоке кобылиц», стилистически стоит ближе к «Искушению грешника», чем к первой части. Так же, как и в «Искушении», синтаксический каркас здесь держится на анафорическом «и», и так же, как и в «Искушении», повествование насыщено такими эпитетами, как «неболикий зверь», «будущеглавая ясавица» (с. 10) и «взоролапая снедь», «безумноклювые личины» (с. 12). Но вторая часть «Песни Мирязя» — это стихи:

Синатое небо. Синючие воды. Краснючие сосны, нагие... чьи
локтероги тела.
Зеленохвостый переддевичий змей. Морезыбейная чешуя.
Нагавый кудрявый ребенок. Чья ладонь — телокудря на заре.
Пронизающие материнский дом во взорах девушки,
чье рядно и одеймо небесаты голубевом, тихомирят ребенка.
И умнядь толпоногая.
И утроликая, ночетелая телом, днерукая девушка.

Ритмическое построение здесь основано на игре строками разной длины. Каждая строка (независимо от того, состоит ли она из двух слов или из тридцати) осознается как замкнутая единица.

Строки соизмеряются не метрически, а интонационно. Вместо постоянной последовательности ударений выдвигается переменное соотношение речевых тактов.

Так в первых строках:

Синатое небо. / Синючие воды. / Краснючие сосны, / нагие.../ чьи локтероги тела. / Зеленохвостый/ переддевичий змей. / Морезыбейная чешуя. /Нагавый/ кудрявый ребенок. / Чья ладонь — телокудря на заре.

Изменение темпов происходит таким образом: в первой строке короткие речевые такты, резкие паузы. Синтаксический параллелизм соседних тактов создает быстрый темп. Во второй и третьей строках более широкие речевые такты, связанные с накоплением синтаксических единиц.

Это создает замедленный темп. На неравности тактов и вычерчивается кривая темпов «Песни...». Установка на интонационную игру дается почти обнаженно: «И спасиборогий вол и вселеннохвостая (увы: есть и такая) кошка» (с. 10).

Во многих случаях точка посредине строки играет роль не синтаксического, а интонационного значка. Пример:

И ясноша взорами чаровал всех.
И нас и женянок.

Затуманенная неологизмами семантика усиливает роль синтаксически-интонационных элементов.

Концовка вещи дается изменением интонации: после сильного интонационного нагнетания посредством анафорического «и», которым начинается каждая строка, темп и интонация вдруг резко меняются: «Но немотствуют люди».

Эта последняя строка, необычайно остро ощущаемая, дает замкнутость вещи, своеобразный интонационный pointe.

Отмечу, что взамен прежней стиховой доминанты — строгого ритмического канона, в «Песни...» выдвинуты вторичные стиховые признаки — аллитерации, повторы, синтаксический и интонационный параллелизм.

«Ховун», очень близкий «Песни Мирязя»,— любопытен в том отношении, что грань, разделяющая стих и прозу, здесь совсем стерта. Повторяя синтаксически и интонационно вторую часть «Песни Мирязя», еще больше выдвигая вторичные стиховые признаки (повторы, аллитерации и др.), Хлебников не соблюдает здесь разбивки на строки. Может быть, абзацы в этой вещи нужно рассматривать как стиховые строфы. Во всяком случае определенных дифференциальных признаков между стихом и прозой здесь нет.

Наряду с нагромождением аллитерирующих слов, без учета их семантики («И сонеж и соннежь и всатый замыслом и всокий господин читака чтой... чтоище перечетник почетник читомое...»), в «Ховуне» порой появляются повествовательные интонации, какие-то намеки на фабульность. Нагромождение тем и образов вне учета законов времени, пространства и причинности мотивируется сном, причем мотивировка дана обнажённо, в повествование внезапно врывается автор.

«И соноги-мечтоги вставали в мгловых просторах. *И то, о чем я пишу, лишь грезьмо грезюги.*

Но танногрезийцы прекрасны и в небесовой мгле. Небесатый своей думой я утихомирился и лег спокойно спать. И был скорбен незаметный лик. И убегает умиравый в сон» (с. 24—25, курсив мой. — *Т. Г.*).

Концовка же «Ховуна» осмысляет всю вещь как чисто словарное построение, почти эксперимент:

> И язык — звукомые числа без...старичие.
> Серый
> Сено
> век
> вера (*с. 27*).

Крайней точкой словарных экспериментов в прозе Хлебникова является «Любхо» — вещь, написанная неологизмами от корня «любить».

К типу бесфабульных, «интонационных» вещей принадлежит и «Зверинец» (1909). Это вещь почти без неологизмов, семантика ее «ясна», что, однако, не свидетельствует о безразличности ее: вместо интереса к семантике отдельного слова Хлебникова интересует здесь фразовая семантика, взаимоотношение смыслов целых предложений. Роль семантического ключа играют здесь сравнения, создающие многопланное строение смысловых единиц. Вся вещь держится параллелизмом интонаций и ферментирующей анафорой «где».

> «Где орлы сидят подобны вечности, оконченной
> сегодняшним, еще лишенным вечера днем.
> Где верблюд знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая.
> Где олень лишь испуг, цветущий широким камнем»*.

V

Особая жанровая линия начинается в прозе Хлебникова «Выходом из кургана умершего сына», который можно условно назвать фрагментарным гротеском. Начало и конец здесь как бы оторваны. «Страшная» тема мертвеца дана в пародийной трактовке. «Беглецы из кургана» входят в дом, обмениваются любезностями с живыми, а один мертвец, «умерший сын», завертывает свой череп в «Новое время» или «Речь».

Вещь очень характерна в стилистическом отношении. Новые революционные течения в литературе, разрушая старые жанровые доминанты, канонизируют «случайность», второстепенные служебные элементы. Ремарочный стиль, игравший подчиненное, чисто служебное значение в

---

* Ср. в «Землянке» В. Каменского:

«Где утреннее солнце едва пробивается сквозь черный фабричный дым.

Где уличный гул давит лучшие мысли и пугает последние надежды.

Где людская суетливость напоминает встревоженный муравейник и нигде, и нигде не видно капельки счастливого покоя...».

поэтике драмы, приобретает у Хлебникова полновесное значение, начинает жить самостоятельной жизнью. «Выход» — это запись событий, происходящих перед глазами постороннего и не понимающего наблюдателя. Регистрируются только зрительные и моторные образы. Глагольные формы даются в настоящем времени.

> «У спутницы череп на плечах. Она в белой соломенной шляпке с голубой тесьмой.
>
> Ломающий траву черный самокат. Вот он. Кивнув головой, смеясь, они садятся. Сквозь окна сильно освещенного дома видно, как они входят, ничем не смущая живых, в стеклянную дверь, любезно встреченные, обмениваясь приветствиями...
>
> Огни здания становятся ярче. 6 часов. На небе бледны звезды. С крыльца того же дома шестью столбами спускаются нареченные с белыми голубыми цветами, с скромными прекрасными лицами» (*В. Хлебников. «Выход из кургана умершего сына». — «Ряв!», 1908—1914 гг.*).

Стилистические возможности, намеченные в «Выходе из кургана», Хлебниковым разрабатываются в «Детях Выдры». Если «Выход из кургана» — это «рассказ первого порядка», то «Дети Выдры» — это «сверхповесть», «вытесанная из разноцветных глыб слова, разного строения». Литературно это «измена чрезвычайная».

Основное жанровое задание вещи — соединение качественно отличных, самостоятельных кусков. Стихи здесь механически соединяются с повествованием, в повествование внедряются диалогические отрывки. Если первые «паруса» (главы) тематически связаны со стихами, то «Смерть Паливоды» включена совершенно механически. Первые главы — представляют собой развитие ремарочного стиля «Выхода из кургана».

> «Море. В него спускается золотой от огня берег. По небу пролетают два духа в белых плащах, но с косыми монгольскими глазами» (*«Рыкающий Парнас», с. 82*).
>
> «Дождь. Письма. Молнии. Прячась от нее, они скрываются в пещере. Небо темнеет. Крупные звезды. Град. Ветер. Площадь пересекает черный самобег» (*с. 85*).

По существу, первые паруса «Детей Выдры» — это пантомима, данная в ремарочном стиле. Иллюзорная, чисто стилистическая связь с театром обнажается в четвертой главе:

> «Поднимается занавес — виден зерцог Будетлянин, ложи и ряд кресел. Дети Выдры проходят на свои места, в сопровождении человека в галунах. (На подмостках охота на мамонта)» (*с. 86*).

«Смерть Паливоды», включенная в «Детей Выдры», стоит особняком, перекликаясь с «Тарасом Бульбою» Гоголя. Так же, как у Гоголя, действующими лицами здесь являются запорожцы. Имитируется гоголевский мотив об отделившейся от тела летящей в небо душе.

> «И был в станице бессмертных душ, полетевших к престолу, Паливода. Зрелым оком окинул он, умирая, поле битвы и сказал: „Так ныне причастилась Русь моего тела, и иду к горнему престолу".
>
> И оставил свое тело мыть дождям и чесать ветру и полетел в высокие чертоги рассказать про славу запорожскую и как погиб за святую Русь».

Сравни в «Тарасе Бульбе» описание того же мотива:

> «Понеслась к вышинам суровая казацкая душа, хмурясь и негодуя, и вместе с тем дивуясь, что так рано вылетела из такого крепкого тела».

> «Упал он, наложил руку на свою рану и сказал, обратившись к товарищам: „Прощайте, паны братья, товарищи. Пусть же стоит на вечные времена православная русская земля и будет ей вечная честь". И зажмурил ослабшие свои очи, и вынеслась казацкая душа из сурового тела».

> «...собрал старый весь дух свой и сказал: „Не жаль расстаться с светом. Дай Бог и всякому такой кончины! Пусть же славится до конца века русская земля!". И понеслась к вышинам Бовдюгова душа рассказать давно отошедшим старцам, как умеют биться на русской земле и, еще лучше того, как умеют умирать в ней за святую веру».

Связь с Гоголем у Хлебникова не случайна. Для его позиции архаиста характерно своеобразное литературное «славянофильство». Как Шишков, борясь за чистоту русского языка против западных влияний*, он уходит, в поисках темы, к славянской мифологии, к народному эпосу, к фольклорным песням и заклинаниям, к истории. Отсюда его интерес к «Яри» Городецкого (см. «Песнь Мирязя»: «Я был еще молодой леший, я был Городецким...», *с. 55*), которая также построена на материале мифологии и народного эпоса, отсюда же его близость к этнографике А. Ремизова и затрудненной архаике Вячеслава Иванова.

Хлебников воскрешает традицию научной прозы. Его филологические, математические статьи, его законы времени и исторические экскурсы нужно рассматривать в плане литературном.

---

* «Хлебников дал и сдержал клятву не употребить ни одного чужеземного оборота или слова. Это было подвигом, это было своевременно, это начало культурного самосознания народа, в чьем языке все возможности, лишь не бояться словообразований...» (*Д. Бурлюк. От лаборатории к улице (Эволюция футуризма).— Творчество, 1920, № 2, с. 24*).

Его исторические и филологические изыскания — эксперименты над построением поэтического образа. Математика и история служат его мотивировками для «несовместного соединения» событий или имен.

Для него характерно сопоставление не Александра Великого и Наполеона (победители), а Александра Великого и Эйнштейна.

Показательно, что свои математические, исторические и филологические взыскания он внедряет в ткань «художественного» повествования. С позой ученого связаны и его утопии, которые нарушают обычный строй вещей, выводят их из привычных семантических рядов и дают не практическое, а чисто поэтическое построение мира (см. «облокоходы», «тенекниги», «подводные дороги со стеклянными стенами» в «Лебедии будущего»).

Позиция «научной» беллетристики роднит Хлебникова с Вельтманом. Вельтман с профессией литератора соединял археологические и исторические изыскания, создавая неологизмы на материале сохранившихся древнерусских слов, стремился реконструировать живой устный язык древности, ориентировался на славянский эпос и мифологию. В свои «филологические» романы Вельтман вводил отрывки научного характера с экскурсами в историю, палеографию, этнографию, мифологию и этимологию*. Неизвестно, был ли знаком Хлебников с прозой Вельтмана, но, во всяком случае, даже если они не пересекаются — они параллельны.

Чуковский, отмечая «славяно-русские» тенденции Хлебникова, называл его «крутым славянофилом». Славянство привлекало Хлебникова литературно новыми языковыми возможностями, богатством неопробованных тем. Поэтому же его интересует Индия, монголы, японцы.

В письме к А. Крученых Хлебников приводит список очередных задач литературы:

«1) Составить книгу баллад (участники многие или один). Что? — Россия в прошлом. Сулимы, Ермаки, Святославы, Минины и пр... Вишневецкий.

2) Воспеть задунайскую Русь. Балканы.

3) Сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе.

4) Заглянуть в монгольский мир.

5) В Польшу.

6) Воспеть растения».

И дальше:

«8) Заглядывать в словари славян, черногорцев и др. — собирание русского языка не окончено...» (*Неизданный Хлебников. Вып. X. М., 1928, с. 13—14*).

---

* См. статью *Б. Бухштаба Первые романы Вельтмана.— Сб. Русская проза. Изд. Academia. Л., 1926.*

Характерно, что после списка стран, в которые нужно заглянуть, Хлебников пишет «Воспеть растения». Таким образом, славянство и восток для него не политические установки, а новый поэтический материал, по своей значительности равный растениям.

В 1914 году в предисловии к «Творениям» Хлебникова Давид Бурлюк писал: «Хлебников разносторонен: он математик, филолог, орнитолог, все роды литературные ему доступны» (*Хлебников. Творения, т. 1. М., 1914 г.*). Таким образом, Бурлюк ощущал математику, филологию и орнитологию Хлебникова, как «ряды литературы». Это еще раз свидетельствует о том, что научные изыскания Хлебникова были для него делом литературы и само понятие «литературы» для прозы раннего футуризма изменилось и расширилось: наука вошла в литературу.

Характерно, что Давид Бурлюк является продолжателем «научной» прозы Хлебникова в статье «О бродниках», помещенной во II-м «Садке судей». Статья эта исследует генезис названия кочевого славянского племени «бродники», сопоставляет это название с сибирской обувью «бреднями» и аргументирует это сопоставление рядом археологических и исторических экскурсов. Написана она логическим «неукрашенным» научным языком. Помещение ее в художественном сборнике и бурлюковское понимание «рядов литературы» роднит ее с тенденциями исторической прозы Хлебникова и заставляет рассматривать как литературное произведение*.

VI

От алогического, бесфабульного нагромождения образов и слов «Искушения грешника», «Песни Мирязя», «Ховуна», через ремарочный стиль немотивированного движения тем и мотивов «Выхода из кургана» и первых парусов «Детей Выдры» — Хлебников идет к фабульной конструкции «Смерти Паливоды» и далее к семантически ясной прозе «Николая» и «Охотника Уса-Гали». Из всего написанного Хлебниковым это самые традиционные вещи.

Традиционен рассказчик «Николая», описывающий встречу со странным охотником, традиционен сентенционный зачин этого рассказа: «Странное свойство случая, оно проводит вас равнодушным мимо того, чему присвоено имя страшного, и, наоборот, вы ищете глубины и тайны за ничтожным случаем. Я шел по улице и остановился...» и т. д. (*В. Хлеб-*

* Ошибка Т. С. Грица: ст. «О бродниках» принадлежит не Д. Бурлюку, а Хлебникову. Она объясняется тем, что в «Садке судей» II-м этот текст был напечатан как произведение Д. Бурлюка. Впоследствии, когда был обнаружен автограф этого текста, написанный рукой Хлебникова, он был включен в НП (*примеч. А. Е. Парниса*).

ников. «Николай». — *Сб. «Трое»*, 1913, с. 56). Традиционен и портрет Николая с психологическим намеком: «Если бы вы встретили его, вы бы, вероятно, не обратили внимания. Только немного смуглый лоб и подбородок выдали бы его». Романтический образ героя, ушедшего от людей культуры и близкого природе, детям, животным («Николай», «Охотник Уса-Гали»), канонизованный Лермонтовым и Тургеневым, успел спуститься в литературу «для юношества». От нее же и собака, приводящая людей к трупу своего хозяина. Сюжетное движение в обоих рассказах вялое. Развязка «Николая» дается сюжетно немотивированной смертью героя; в «Охотнике Уса-Гали» развязки нет; вместо нее дана ложная, внефабульная, цитатная концовка: «Если вы прислушивались к голосам диких гусей, не слышали ли вы: „Здравствуй! долженствующие умереть приветствуют тебя!“»

От «Николая» и «Охотника Уса-Гали» естественен путь к «Есиру». Эта вещь также без сюжетной пружины: человек продвигается в пространстве и времени. Возможный здесь историко-приключенческий материал намеренно ослаблен и затушеван. Внимание перенесено на внефабульные моменты, акцентируются описания, лексический и семантический строй вещи, Хлебникова здесь интересует проблема подачи экзотического материала (Старая Русь, Персия, Индия), возможность «найти словам место на осях жизни» описываемого народа. Вводятся различные лексические пласты с украинскими и татарскими ⟨словами? — *А. П.*⟩. В качестве внефабульного материала используются восточная мифология и религиозные сказания. Этот же материал используется иногда как отправная точка при конструировании сложных метафор, переходящих в контаминацию сопоставлений.

> «И бог пламени Окын-Тенгри принял жертву. Тысяча рук окружала его. Окруженный заревом, он выскочил из пламени, и с невыносимым для смертного уха звуком залязгали, застучали и запрыгали одна о другую его красные челюсти, а белые мертвые глаза страшно уставились на смертного. Зарево тысячи рук окружило его. Словно черным парусом белое море, свирепые зрачки косо пересекали глаза. Страшные белые глаза подымались к бровям головой мертвого, повешенной за косу» (*В. Хлебников. «Есир».* — *«Русский современник», 1924, № 4, с. 83*).

Повествовательные интонации, повествовательный синтаксис «Есира», намеренно примитивный, канонизует синтаксическую структуру детских, исторических и приключенческих романов: «Недалеко от черты прибоя, на полудиком острове Кулалы, вытянутом в виде полумесяца, среди покрытых травой песчаных наносов, где бродил табун одичавших коней, стояла рыбацкая хижина. Сложенные паруса и весла указывали, что это

был стан морских ловец (sic! — *А. П.*). Здесь жил ловец Истома и его отец, высокий, загорелый великан с первой сединой в бороде. Зимой они громили тюленей...»

Проблема композиционной законченности Хлебникова в «Есире» не интересует. Сюжет не завершен, фабула обрывается механически. К «Есиру» можно писать продолжение. Эта фрагментарность вытекает из внутренних свойств вещи: в ней нет сюжетного задания, сюжетного осложнения, разрешение которого могло бы дать композиционную завершенность. Хлебников сосредотачивает свой интерес на описании, на стилистике, на внефабульном материале.

VII

Особый повествовательный жанр представляют поздние вещи Хлебникова — «Сон» и «Ка». Неизвестно, к какому году относится «Сон» (1915—1916). Возможно, что он написан позже «Ка», но по своей структуре он как бы предвосхищает «Ка», является стилистическим этюдом к нему, только на другую тему. Немотивированное смещение фантастики и реальности, анахронизмы, конспективный синтаксис, рассказ от первого лица (Ich-Erzählung), алогическое пробегание тем — все это, эскизно намеченное в «Сне», развивается в закономерность системы в сложнейшей вещи Хлебникова — рассказе «Ка».

> «В „Ка“ я дал созвучие „Египетским ночам“, тяготение метели севера к Нилу и его зною.
>
> Грань Египта взята — 1378 год до Р. Хр., когда Египет сломил свои верования, как горсть гнилого хвороста, и личные божества были заменены Руковолосым Солнцем, сияющим людьми. Нагое Солнце, голый круг Солнца, стал на некоторое время волею Магомета Египта — Аменофиса IV — единым божеством древних храмов. Если определять землями, то в „Ка“ серебряный звук...»
>
> (*Завещание Хлебникова, с. 7*).

Я думаю, что это позднейшее переосмысление и оправдание вещи, типа гоголевского переосмысления и переоценки «Ревизора». Вещь ироничнее комментария к ней.

Персонажи взяты в ней метафизические. Собственно, главные действующие лица — это рассказчик и его душа, разделенная на составные персонажи: Ка, Ху и Ба. Ка живет самостоятельной жизнью, и вещь несет определенную фабульную нагрузку.

Фабульное движение дано пунктирно. Точнее, фабулы нет. Есть какая-то иллюзия ее, обрывки. Вещь движется внефабульными моментами:

внедрением внелитературного материала исторических и математических изысканий Хлебникова, рассуждениями на космические темы, вставками автобиографических кусков. Между этим материалом вставляются фрагменты фабулы.

Для Хлебникова композиционная законченность существенной роли не играет. Его интересует технологическое движение сквозь словесный материал*. Отсюда обычная у него путаница жанров и стилей: стихи, включенные в прозу, проза, переходящая в стих, ремарки, вытесняющие диалог и драматический диалог, вставляемый в повествование**. Отсюда же и свобода обращения с материалом. Так, в конце второй главы вставлены куски из математических и лингвистических работ, которые публиковались самостоятельно.

> «Число таких людей заметно увеличивается через 317 лет. „Но этого довольно,— ответил он,— чтобы составить уравнение смерти“. „Язык,— заметил ученый 2222 года,— вечный источник знаний, как относятся друг к другу тяготение и время? Нет сомнения, что время так же относится к весу, как бремя к бесу. Но можно ли бесноваться под тяжелой ношей? Нет. Бремя поглощает силы беса. И там, где оно, его нет. Другими словами, время поглощает силы веса и не исчезает ли вес там, где время? По духу вашего языка, время и вес два разных поглощения одной и той же силы» (*В. Хлебников. «Ка». — «Московские мастера», 1916. М., с. 54*).

Или в другом месте «Ка»: «Ка заметил, что каждая струна состояла из 6 частей по 317 лет в каждой, всего 1902 года. При этом в то время, как верхние колышки означали нашествие Востока на Запад, винтики нижних концов струн значили движения с Запада на Восток. Вандалы, арабы, татары, турки, немцы были вверху; внизу — египтяне Гатчепсут, греки Одиссея, скифы, греки Перикла, римляне. Ка прикрепил еще одну струну: 78 год — нашествие скифов Адия Саки и 1980— Восток».

Свобода от мотивировок дает возможность Хлебникову пользоваться пространственными и временными сдвигами, переплетая прошлое с будущим, смещая их в одну условную временную плоскость. Потому что

* По словам О. Брика, Д. Бурлюк часто не мог понять, где у Хлебникова кончается одна вещь и начинается другая. Хлебникову нельзя было давать корректуры, так как он по написанному начинал писать новое.

** Любителям «композиционно завершенного», «законченного» Хлебникова рекомендую обратить внимание на 7-ю и 8-ю главы «Ка», которые представляют собой два варианта смерти Эхнатена. Так как Хлебникова не интересует проблема композиции, то он помещает эти варианты один за другим, никак этого не оговаривая.

«нет застав во времени; Ка ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времен). В столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли и сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной» (*с. 52*).

В городе с «бѣсплатными купальнями» хитрые дикари «лазают по деревьям с помощью кролиководства», рядом с Аменофисом, Шуруром, Шешом появляется художник, который, как поясняет сноска Хлебникова, не кто иной, как Филонов. Этим Хлебников разрушает грань литературной условности, переплетая вымышленные факты с фактами реальными, автобиографическими.

Анахронизм переходит в эксцентрику, когда в Древнем Египте на берегу Нила появляется русская хижина с портретом Чехова на стене.

Скачка из прошлого в утопическое будущее, самые неожиданные переплетения хронологических моментов продолжаются на протяжении всей вещи.

> «Хлебников не знает, что такое современник,—пишет О. Мандельштам.—Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе—железнодорожный мост или „Слово о полку Игореве“. Поэзия Хлебникова идиотична, в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова. Современники не могли и не могут ему простить отсутствия у него всякого намека на аффект своей эпохи» (*О. Мандельштам. «Буря и натиск»—«Русское искусство», 1923, № 1, с. 81*).

Приезжавший в Россию Маринетти, характеризуя продукцию русских футуристов, говорил Бурлюку: «Это эстетический атавизм, вы забываете, что футуризм—искусство будущего; мы стремимся к созданию новых форм, мы отрицаем старое, изжитое во имя нового, а вы—ваш, например, Хлебников, пришли к какому-то доисторического периода языку; нет, это не футуризм, а возврат к эстетическому прошлому, забытому нашей эпохой аэроплана, мотора и лакированного американского башмака» (*Д. Бурлюк. От лаборатории к улице.—Жур. «Творчество», 1920, № 2, с. 22*).

Мандельштам тоньше и вернее определил характер отношения Хлебникова к литературному времени: для Хлебникова характерно не столько возвращение к прошлому, сколько смещение, переплетение разных хронологических моментов. Он не столько архаист, сколько анахронист.

Анахронизм близок к эксцентрике пародии. Хлебников учел и использовал эту близость.

Фантастические мотивировки или полное отсутствие мотивировок позволило ему описывать летающих героев, которых глотает белуга и кото-

рые на время могут превратиться в круглую гальку. Прием метаморфозы вообще част у Хлебникова*.

Полон эксцентрической фантастики и эпизод с гур и Магометом. Вероятно, пародируя традицию светского романа, Хлебников пишет в тексте вместо Магомета М., а объяснение дает в сноске. Магомет и гур (гурии) описаны остраненно, сниженно как «господин» и «девушки» из романа 80-х годов. «Вероятно, они знали вкус крови, но из вежливости не замечали. Смешно испачкавшись в чернилах своими очаровательными ротиками, 3 гур скоро стерли искусственную рану и достигли исцеления мнимого больного» (*с. 55*).

«Пришел М.** и смотрел веселыми насмешливыми глазами. Он сказал, что теперь многое не настоящее. „Ничего! Ничего! Молодой человек! продолжайте! в том же духе!" Утром я проснулся немного усталый; гур смотрели немного удивленно, точно заметили что-то странное. Губы их были чисто-начисто вымыты. Красные чернила тоже сошли с их рук. Казалось, они не решались что-то сказать. Но в это время я заметил надпись; на ней моими же красными чернилами было написано: „Вход посторонним строго возбраняется"» (*с. 56*).

Литературная ирония местами переходит в явную пародию. Так, например:

«Рассказ про свои обиды журчал: „Она была полна того неземного, неизъяснимого выражения..." и так далее» (*с. 59*).

Или в другом месте с обнажением приема:

«А, это он, бездноглазый! — воскликнули несколько прохожих. — А где же Тамара, где Гудал? — дав повод воткать в повесть эти художественные мелочи своим испугом горожан» (*с. 59*).

В восьмой главе:

«Ручной попугай из России:

„Прозрачно небо. Звезды блещут. Слыхали ль вы ⟨?⟩ Встречали ль вы⟨?⟩ Певца своей любви, певца своей печали?!"» (*с. 66*).

В языковом отношении «Ка» сложная и пестрая вещь; здесь турецкие и египетские имена (Аи, Туту, Азири, Аменофис), дающие необычайно яркую лексическую окраску, и абстрактный стиль «высоких» космических метафор, и заумь, мотивированная как обезьяний язык («Мал! Мал! Мал! май, май. Хаио, хао, хиуциу»), и наконец, русские фразы, акцентированные под анекдотическое, «кавказское» произношение («перо; бивни; хорошо, дюша моя. Заказ: обезьяна; большой самец»).

---

* См. : *Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 18—20.*

** Магомет (сноска Хлебникова).

Повествование местами переходит в драматический диалог, проза в стихи. Местами использован ремарочный синтаксис («И волна смывает его. Подплывает белуга и проглатывает его. В новой судьбе он становится галькой и живет среди ракушек»), напоминающий конспективную, черновую запись.

Близко к этому ремарочному стилю и широкое использование разговорных lapsus'ов, необычных синтаксических инверсий, эллиптических конструкций и особенно использование «вносных» предложений, т. е. предложений с не функционирующими формами или функционирующими, но только согласно с синтаксическими требованиями другого предложения, в которое они внесены («...слыша голос: „иди!“, оставив в эскимосских снегах следы босых ног,—надейтесь!—удивилась бы, услышав это слово». «Лейли: „Если бы смерть кудри и волос носила твои, я умереть бы хотела“—уходит в сумрак, заломив над собой руки»).

«Ка»—вещь большой сложности, сложности, происходящей от неканоничности, от свободы обращения со словом, синтаксисом, семантикой, материалом и жанром.

Характеристика значения Хлебникова для сегодняшнего дня русской литературы, сделанная Виктором Шкловским, безусловно, верна.

«Он писатель для писателей. Он Ломоносов сегодняшней русской литературы. Он дрожание предмета—сегодняшняя поэзия его звук».

На литературном знамени рождающейся сегодня поэтической школы—Хармса, Заболоцкого, Введенского, Олейникова—справедливо было бы начертать—«Велемир Хлебников».

Хлебников—прозаик—это прежде всего деканонизатор и экспериментатор.

Лобачевский слова, он работает не над потребляемой продукцией, а над возможностью открытия новых материков литературы, новых законов ее строения.

Архаист—он работает на будущее.

1933

Печатается по: Литературное обозрение, 1996. № 5/6, с. 19—29. Сверено с рукописью, хранящейся в РГБ (ф. 372, к. 20, ед. хр. 4).

О. М. Брик

О ХЛЕБНИКОВЕ

Мы ехали с Хлебниковым в трамвае. Сидели друг против друга. На Хлебникове была большая шуба с меховым воротником-шалью. На голове меховая шапка. Он сидел, несколько откинувшись назад, чуть прикрыв глаза и надув губы. «Витя! вы сейчас очень похожи на старообрядца»,— сказал я. — Хлебников мгновенно, не задумываясь, спросил: «А какого толка?» — Я смутился. «Не знаю какого. Вообще на старообрядца». — «Я потому спрашиваю, что старообрядцы носят бороды, а я бритый».

У кого-то, кажется, у Кульбина, зашел разговор о порче русского языка беженцами. Это было в Питере, во время войны. Шкловский ораторствовал о киевлянах, которые-де вносят в русскую речь свой провинциализм. Когда Хлебников сердился, он выкрикивал слова высочайшим тенорком. Он крикнул петушьим криком: «„Провинция" происходит от латинского „pro" и „vincere", что значит „завоевывать". Провинция — это завоеванная страна. В отношении русского языка провинция Питер, а не Киев».

Для Хлебникова слова «старообрядец», «провинция» и все прочие слова человеческой речи были не условными значками, что-то «приблизительно» означающими,— для него каждое слово цвело пышным, ветвистым деревом со всеми своими смыслами и звучаниями, со всеми своими видовыми сходствами и различиями, со своими синонимами и омонимами.

Для огромного большинства людей слова — это случайные звукосочетания, которым «условились» придать то или иное значение.

Вне этой условности данные звукосочетания ничем от «бессмысленных» звукосочетаний не отличаются.

Это похоже на то, когда люди играют в карты на фишки. А в качестве фишек «*условно*» пускают в ход какие-нибудь предметы: спички, орехи,

пуговицы. Образовываются две категории спичек, орехов, пуговиц. Спички, которые зажигают,—и спички, «которые имеют хождение». Орехи, которые едят,—и орехи, «которые деньги». Пуговицы, которые пришивают,—и пуговицы, которыми можно дать сдачи за спички или за орехи.

Что произошло, когда я сказал Хлебникову, что он похож на старообрядца? Хлебников «смутно» напомнил мне «какие-то», где-то виденные изображения «каких-то» старорусских людей. И я «приблизительно» обозначил комплекс увиденного и вспомненного словом «старообрядец».

А для Хлебникова слово «старообрядец» имело не «приблизительный», а большой многообразный смысл, в который, между прочим, непременно входило понятие «борода». Поэтому сказанное мной слово «старообрядец» никак не покрывало обозначенного им явления—безбородого Хлебникова. Причем—и это важнее всего—для того, чтобы ощутить «непокрывание» словом действительности, надо было ощутить действительность не менее полно, чем слово. Нужно было вспомнить о бороде не только в комплексе понятия «старообрядец», но и в комплексе «безбородого» человека, которого этим словом пытались обозначить.

Хлебников знал не только значение слова «провинция», но и значение Питера и Киева.

Хлебников был человек огромных знаний и острейшего чувства действительности. Какая чепуха говорить о Хлебникове, что он был не от мира сего! Он знал и ощущал сей мир во всех тонкостях, во всех изгибах его исторической судьбы и человеческой психики. Прочтите его внимательно—и вы обнаружите в его стихах, в его прозе, в его письмах милльон необычайно тонких, необычайно метких, верных наблюдений, деталей весьма «всегомирного» характера.

Когда Хлебников «выдумывал» слова, он их выдумывал для того, чтобы назвать новорожденное явление, или новооткрытую разновидность явления. Хлебников никогда не был эстетом слова. Он никогда не мыслил слова вне того предмета или факта, которые оно должно было обозначить.

Когда Хлебников создавал свое «Заклятье смехом», он был убежден, что каждое его слово найдет себе место в многообразии реального комплекса «смех».

Крученых говорил: «Слово „лилия“ захватано, я говорю „Еуы“, белоснежность лилии восстановлена». Это эстетство. Новому слову не соответствует никакое новое явление, и никакой новый оттенок явления. Просто цветок лилия меняет свою кличку. Откликался на „лилия“, будет откликаться на „Еуы“. И только. Для Хлебникова этого было ма-

ло. Хлебников вместе с новыми словами давал новые реальности. В этом все дело.

И главное,— Хлебников никогда ничего не «выдумывал», не «изобретал». Он открывал. — Изобретатель создает несуществующее. Открыватель передает людям то, что всегда существовало. — Поэтому создания изобретателя могут не начать существовать, могут оказаться мертворожденными. А открытия — они всегда существовали, вопрос о возможности их существования даже не ставится. Электричество было открыто. Электрическая лампочка была изобретена. Гении открывают, таланты изобретают.

Хлебников не выдумывал слова. Хлебников показывал нам в языке такие стороны, о которых мы не подозревали.

Кирсанов берет два слова и делает из них третье. И это третье слово никакой «третьей» реальности не соответствует. «Люблютики». Что это — новый сорт лютиков? Или новый оттенок любви? Ни то, ни другое. Это «objet d'art», «произведение искусства».

Скажут, а как же «слово как таковое»? Именно,— «как таковое». Слово непременно должно относиться к реальному,— иначе оно «не таковое».

Переводить с одного языка на другой — не значит переводить слова одного языка словами другого. Это значит — пересказать словами своего языка реальности, рассказанные словами языка чужого. Чтобы хорошо переводить, надо знать не только языки, но, главным образом, ту реальность, о которой идет речь. Как бы ни знал человек языки, он не сумеет хорошо перевести роман из жизни, предположим, негров, если он понятия не имеет о неграх и об их жизни. Огромное большинство ляпсусов и курьезов, которыми пестрят переводы, происходит не от незнания языка, а от незнания предмета, о котором идет речь.

Кстати,— «слово греческое, ничего не значащее»,— это спичка, не ставшая фишкой. — Но это, конечно, не «слово». Слово не может ничего не значить.

«Заумь» не есть «заумная речь». Это именно «заумь», внеречевое сочетание членораздельных звуков органов человеческой речи.

Но с того момента, как некое заумное звукосочетание находит себе свою реальность, оно становится словом. Так было с выдуманным словом «хлыщ».

И обратно,— если для новой реальности выдумывают искусственное слово по способу сочетания смысловых отрезков,— так выдуманы все наши советские составные слова,— то выживают только те, которые, преодолевая свою фрагментарность, добиваются цельного, им только присущего звучанья. Например,— нарком, комсомолец, политрук. Они были наскоро сшиты из словесных лоскутов,— они стали полноценными словами.

У Маяковского в «Про это» есть изумительное словообразование (строка 613). Все время оргельпунктом звучит тема любви. На 577-й строке вступает тема путешествия на Север:

Бегут берега —
за видом вид.

И — на 609-й:

Что за земля?
Какой это край?
Грен —
лан —
люб-ландия?

На одно мгновение пересеклись две темы — тема любви и тема путешествия. И как искра вспыхнуло слово «люб-ландия». — Да, слово! Потому что им обозначена реальнейшая из реальностей: искомое всей поэмы, ее конечный смысл.

Но величайшей пошлостью было бы выколупать любландию из контекста поэмы и внести ее в словарь русского языка: — «Любландия — страна любви». — Почему пошлость? Потому что реальность, обозначенная словом «любландия»,— неповторима, единична, только в нем, в Маяковском, в данный творческий момент существующая. — Ее нельзя обобщить. Мгновенно вспыхнувшее и озарившее эту реальность слово нельзя сделать расхожим словом. Любландия — это не страна любви.

У Маяковского много таких неповторимых поэтических вспышек и взрывов, Маяковский — лирик. И лирика его автобиографична. — История его времени тоже часть его автобиографии.

Это было
с бойцами
или страной,
или
в сердце
было
в моем.

Вариант знаменитой формулы величайшего лирика Генриха Гейне: «Мир раскололся,— и трещина прошла через мое сердце».

А Хлебников был совсем другой. — Хлебников ни в какой мере, ни в самой наималейшей, не был лириком.

Это не значит, что Хлебников не бывал лирически взволнован,— что он был сух, черств и бессердечен. — Он был вспыльчив. Был смешлив. Часто сильно грустил.

Но Хлебникову в голову не приходило про это, про свои эмоции писать стихи. — Он был скрытен и стыдлив. К тому же, у него было иное отношение к слову. — Слово для Хлебникова было меньше всего «выразительным средством», слугою мысли и чувства.

Слово для Хлебникова жило своей богатой звучаньями и значеньями жизнью. Хлебников бросал слова на бумагу, как звезды по небу, и по ним гадал о судьбах человека и человечества.

В чем смысл слов? — Не в том, что они значат,— а в том, что они *могут* значить. — «В полном смысле слова...» — Что такое этот «полный смысл слова?» Это — все безграничное многообразие сущих и возможных значений слова. А слово в быту, в человечьей обыденщине, это — слово в «неполном своем смысле»,— слово, в котором только ничтожная часть его смысла имеет хождение,— та часть, которая практически нужна для «обмена» или для «выражения».

А Хлебников писал полными смыслами слов. И слова его, полные до краев, становились друг к другу, не сливаясь, не согласуясь,— а как звездные миры, существуя по законам притяжения и отталкивания.

У Хлебникова не сочетания слов,— а созвездия слов. Хлебников поэт-звездочет.

«Звезды, гадание по звездам, звездочет» — все это «образно» и туманно. Согласен. Но это — Хлебников. Звезды, их жизнь, их строй, законы их движения — несомненный прообраз творческой системы Хлебникова. Он много говорил о звездах.

«Ясные звезды юга разбудили во мне халдеянина» («Учитель и ученик»).

«...записывай дни и часы чувств, как если бы они двигались, как звезды» (Письмо к Каменскому).

«...у меня есть уравнения звезд, уравнения голоса, уравнения мысли, уравнения рождения и смерти» (Письмо к В. В. Хлебниковой).

Тут как раз уместно рассказать о математических вычислениях Хлебникова. — Но я хочу еще немного сказать о Хлебникове-поэте.

Для Хлебникова «слово в полном смысле» — это не только все значения слова, но и все его звучания,— потому что каждое звучание для Хлебникова полно смыслом. Каждый звук человеческой речи осмыслен. И Хлебников создает смысловые созвездия слов на *М*, на *В*, на *С*, на *К*,— вызывающие улыбку у «деловых» людей.

Чему улыбаются деловые люди? — А как же не улыбаться, когда Хлебников хочет их надуть самым наивным образом. — Хлебников пишет: «*К* начинает или слова около смерти: колоть, (по)койник, койка, конец, кукла (безжизненный, как кукла), или слова лишения свободы: ковать, кузня, ключ, кол, кольца, корень, закон, князь, круг, или малоподвижных вещей: кость, кладь, колода, кол, камень, кот (привыкающий к месту)».

«„Ха-ха-ха!“ — А кисель? А курица? А колбаса? Это что же? Около смерти? Или лишение свободы? Или малоподвижные вещи? — Бросьте, не надуете!»

Но деловые люди смеются зря: — Какое дело Хлебникову до слов, которые н е входят в созвездие? — Какое дело стихотворцу до слов, которые не рифмуются? — Эти-то рифмуются! — Какое дело Хлебникову, что н е в с е слова на *К* им охвачены? И кому это нужно: — кропотливо распределить все слова на *К* по их значению? — Разве этим занимался Хлебников?

Идиоты! Хлебников не каталогизатор слов,— Хлебников — поэт. Хлебников рифмовал слова,— рифмовал их по звучанию и по смыслу. Он создавал поэмы на *К*, на *М*, на *С*, на *В*,— чистейшую поэзию — поэзию величайшего мастерства, в которой слова сочетаются не силлогизмами практической речи,— свободно, самовито, по собственным законам «слова как таковогo».

Самая замечательная книга — это словарь, книга языка. — В нем имеется не только все, что уже сказано и все, что будет сказано,— но и все, что м о ж е т б ы т ь сказано. Деловые люди этого не говорили и не скажут. Оно им не требуется, ни к чему им! — Бедные деловые люди: — они никогда не прочтут Хлебникова!

1944

Печатается по: День поэзии. М, 1978, с. 229—231.



Наталія Гончарова. Лѣсъ.

Художественное поле Хлебникова



Михаилъ Ларіоновъ

Вяч. Вс. Иванов

ЗАУМЬ И ТЕАТР АБСУРДА У ХЛЕБНИКОВА И ОБЭРИУТОВ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

1

Заумь в том широком ее понимании, которое связано с деятельностью и творчеством Хлебникова, обнимает несколько областей. Прежде всего заумь была связана с хлебниковскими замыслами построения языка смыслов, в котором каждая звуковая единица (фонема) несла бы значение, ей свойственное. Новейшие исследования, подытоженные в блестящем последнем труде (совместном с Л. Во) друга Хлебникова Романа Якобсона, показали, на сколь прочном основании возведена эта идея Хлебникова. Замечательная глава книги Якобсона, посвященная колдовству звуков речи, не только осмысляет все, сделанное в этой области виднейшими лингвистами XIX—XX века, но и приоткрывает завесу над будущим науки о языке (а быть может, и языкового творчества будущего); в этом смысле книга и в особенности глава эта — подлинно будетлянская, принадлежащая XXI веку (а потому в нашем веке она может и не получить должного быстрого признания,— отчасти оттого, что она потребует и пересмотра устоявшихся взглядов на условность языкового знака и опирающихся на эту условность принципов сравнительного языкознания). Поставленные эпиграфом к главе книги Якобсона слова Малларме «que tels sons signifient ceci»[1] сразу вводят в ту атмосферу понимания связей между звуками и значениями, которой был окрашен конец прошлого и начало нынешнего столетий. Мыслители и художники разных школ задумывались над тем, как в знаке соотнесены означаемое и означающее. В те годы, когда Соссюр, работая над анаграммами, пытался понять связь звучания и значения в поэтическом языке[2], Флоренский в письме к Анд-

рею Белому, датированном 18 июня 1904 г., писал: «Символизирующее и символизируемое не случайно связывается между собой. Можно исторически доказать параллельность символики разных народов и разных времен»[3]; позднее (в одной из глав своего завершающего труда «У водоразделов мысли»[4]) Флоренский рассмотрит заумный язык футуристов в его соотношении с научным языком «символического описания». При его глубине проникновения в суть явлений века Флоренский ясно видел, что хлебниковские опыты по сути решают ту же проблему, которую он отчетливо сформулировал в письме Белому.

Якобсон верно замечает, что предвосхищения звуковой образности языка есть уже у лучших лингвистов конца прошлого века, прежде всего у Габеленца. Из многочисленных тонких наблюдений, разбросанных в гениальной книге Габеленца и частично суммированных Якобсоном[5], стоит выделить хотя бы следующие. В своей книге Габеленц дважды возвращается к различению в австронезийском языке батта глаголов džarar «ползти» (вообще), džirir «сползти» (о маленьких существах), džurur «ползти» (о больших и устрашающих существах), где противопоставление рядов гласных (переднего и заднего) передает оппозицию маленького и большого: «In Batta gibt es drei, sichtlich verwandte Wörter für 'kriechen': *džarar* im Allgemeinen, *džirir* von kleinen Wesen, *džurur* von grossen oder gefürchteten Tieren gebraucht. Auch hier scheint Höhe und Tiefe des Vocales bedeutsam für die Grösse des vorgestellten Gegenstandes»[6]; в другом месте книги с этой особенностью батта Габеленц сопоставлял палатализацию уменьшительных в чилидугу[7]; наконец, в третьем месте книги Габеленц, намного опережая японоведение своего времени, показал, что японские числительные от 1 до 8 образуют три пары, где меньшее число отличается от вдвое большего различием между гласным переднего и заднего ряда: *хито*(*цу*) 'один'; *фута*(*цу*) 'два'; *ми*(*цу*) 'три'; *му*(*цу*) 'шесть'; *е*(*цу*) 'четыре'; *я*(*цу*) 'восемь'[8]; характерно, что позднее эта мысль была подхвачена Е. Д. Поливановым[9], который не только первым из лингвистов нашего времени высоко оценил книгу Габеленца[10], но и был одним из тех сподвижников Якобсона по ОПОЯЗу, кто еще во время первой мировой войны начал всерьез заниматься «звуковыми жестами» языка, в частности японского, в недавнее время вновь заинтересовавшими языковедов. Указанные противопоставления в японских числительных, восходящие к древнеяпонским оппозициям pi-pu; mi-mu; jö-ja[11], могут быть объяснены использованием противопоставлений типа i : u (гласные переднего ряда : гласные заднего ряда) для передачи различия меньших и (вдвое) больших чисел. Это соответствует общетипологическим данным о символическом использовании оппозиции i : u (ср. в числительных шумерские min '2'; u-mun '7=5+2' и т. п.)[12]. Вместе с тем это противопоставление

гласных, аналогичное приведенному выше в глаголах 'ползать' džirir (о маленьких существах): džurur (о больших существах), имеет акустический характер, сходный с универсальной оппозицией палатализованности и непалатализованности, используемой (как и в чилидугу, факты которого в этой связи сопоставлялись с батта Габеленцем, и как, например, в баскском[13]) для выражения противопоставления уменьшительности и неуменьшительности в значительном числе языков мира (ср. хотя бы морфологические чередования в русских уменьшительных формах, которые вслед за фольклорными текстами широко использовались Хлебниковым). С общефонологической точки зрения к этому же способу обозначения уменьшительности примыкает ее выражение посредством высокого тона, противопоставленного низкому. В некоторых языках (например, в латышских диалектах) оба способа соединяются друг с другом: уменьшительные формы характеризуются одновременно и высотой тона, и палатализованностью гласных[14]. Комментируя данное Сэпиром описание языка нутка, в котором уменьшительность выражается суффиксом -'is, а увеличительность — суффиксом -aqh, Якобсон замечает: «acute diffuse vowels and consonants serve to pinpoint the diminutive suffix, and grave compacts the augmentative one... People who are abnormally small (e. g. dwarfs) are spoken of with (in addition to the suffix) a palatalization (sharpening) of all hussing and hushing sibilants»[15], что находит параллель в немецких уменьшительных формах типа Kuhchen, «коровка», с палатальным спирантом в начале суффикса[16].

Регулярное выражение уменьшительности посредством высокого тона, увеличительности — посредством низкого тона характерно для африканского языка эве: k´itsi («маленький»), gbàgbàgbà («очень много»)[17]. Африканские языки представляют собой интерес для исследования звукового символизма потому, что в каждом из них насчитывается не менее тысячи (иногда несколько тысяч) идеофонов — слов, целиком построенных на прямой связи звучания и значения[18]. Кажется возможным высказать предположение, что особенно наглядное проявление звукового символизма в западно-африканских языках может определяться известной особенностью воспитания детей в Западной Африке; в отличие от европейских детей они не столько играют в предметы, сколько участвуют в словесных играх со взрослыми[19].

Габеленцу принадлежит и другое замечательное наблюдение, позднее повторившееся многими крупнейшими языковедами XX века от Блумфилда до Якобсона и особенно важное для понимания хлебниковской языковой теории. Названные лингвисты[20] обратили внимание на то, что слова внутри языка образуют звуковые ряды независимо от их реальной этимологической связи. Кроме «Вальпургиевой ночи» Гете, цитируемой

Якобсоном вслед за А. Веллеком, можно было бы напомнить стихи Рильке, пугавшегося этих связей, диктуемых языком:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
und dieses *heißt Hun*d,
und jenes *heißt Ha*us,
und hier ist Beginn
und das Ende ist dort.
Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr *G*arten und *G*ut *g*renzt *g*rade an *Gott*.

По существу в этом стихотворении выражены те причины, большей частью бессознательные, которые ведут к словесным табуистическим запретам и эвфемизмам, меняющим облик слова в тех случаях, когда его хотят вырвать из привычных звукосмысловых рядов.

2

Языковая теория Хлебникова строилась на двух разного рода допущениях. Первое из них целиком лежит в области звукосмысловых связей внутри одного языка (русского): так, значение *со* Хлебников определяет подбором русских слов, содержащих это звукосочетание (*НП, 332—333*). Другое допущение по существу никак не ограничено конкретным языковым материалом. Оно касается непосредственных связей некоторых звуков и выражаемых ими смыслов. Эти связи по существу от языка не зависят, и в той мере, в какой Хлебников вводил их в ткань своей поэтической речи, она и становилась заумной. Из наиболее наглядных примеров можно привести звукосочетание *мо*. Согласно словарю, составленному самим Хлебниковым, но не всегда используемому его исследователями, оно означает «распадение одного объема на мелкие многочисленности» (*НП, 345*), *м* — «деление одной величины на бесконечно малые части» (*V, 236*), «*М* заключает в себе распадение целого на части (большого в малое)» (*V, 189*); «Если свести содержание *М*-имени к одному образу, то этим понятием будет действие деления» (*V, 205*); «*М* — деление некоторого объема на неопределенно большое число частей, равных ему в целом. *М* — это отношение целого предела строки к ее членам» (*V, 207*); «*М* значит распад некоторой величины на бесконечно малые, в пределе, части, равные в целом первой величине» (*V, 217*). Значение *мо* в языке, изобретенном Хлебниковым, можно понять из таких предположенных им самим переводов,

как «рассеялись на множество шаек» = «со *мо* вэ» (*V, 220*); «достигая распылением слов на единицы мысли в оболочке звуков» — «бо *мо* слов *мо* ка разума» (*V, 221*).

После этих данных самим Хлебниковым словарных толкований и переводов без обращения к недавно напечатанным разборам (где *мо* толкуется не по Хлебникову) становится очевидным значение его строки «О Достоевский-мо бегущей тучи!» (*II, 89*) и параллельной ей: «Разве не *Мо* бога» (*V, 107*). Трудность понимания заключена только в том, что границы значений заумного слова *мо*, очерченные самим Хлебниковым, достаточно широки. Замечу, что приведенный Хлебниковым перевод объясняет и саму грамматическую конструкцию «*мо* тучи», подобную «*мо* слов» в его переводе «*МО* бога» в позднейшем стихотворении.

Хотя два сформулированных Хлебниковым допущения прямо друг с другом не связаны, он пытался одно обосновать другим. Например, значения *м* и *мо* он пробовал пояснить русскими словами, содержащими эти звуки. Но в известной степени это делалось лишь для наглядности, хотя Хлебникову иногда и казалось, что ему удается добиться таким образом постижения сокровенных тайн слов.

В наиболее ясно изложенных программных статьях, говоря о заумном языке, Хлебников четко противопоставлял обыденную деловую речь и речь поэтическую, содержавшую в явном виде заумные звуки и слова: «Говорят, что стихи должны быть понятны... С другой стороны, почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти „шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу" — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове. Между тем, этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара. Им предписывается власть руководить добром и злом и управлять сердцем нежных. Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веды? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский — поляку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничный рассудок.

Ее странная мудрость разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках: *ш*, *м*, *в* и т. д. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди — ряд проносящихся перед сумерками нашей души мировых истин. Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств, прямой клич к

сумеркам души или высшая точка народовластия в жизни слова и рассудка, правовой прием, применяемый в редких случаях...» (*V, 225*).

В комментарии нуждается пример заговора, начинающийся с «шагадам». Хлебников цитирует здесь свою «Ночь в Галиции», где русалки «держат в руке учебник Сахарова и поют по нему» (*II, 200*):

Руахадо, рындо, рындо.
Шоно, шоно, шоно.
Пинцо, пинцо, пинцо.
Пац, пац, пац.

В следующей части композиции хор русалок продолжает:

Ио, иа, цолк,
Ио, иа, цолк.
Пиц, пац, пацу.
Пиц, пац, паца.
Ио иа цолк, ио иа цолк,
Копоцамо, миногамо, пинцо, пинцо, пинцо!

На что ведьмы отвечают:

Шагадам, магадам, выкадам.
Чух, чух, чух.
Чух.

Этот ранний образец фольклорной зауми у Хлебникова разъясняется благодаря воспоминаниям Романа Якобсона. По его словам, внимание его еще около 1908 г. было привлечено к заумным русским народным заговорам, когда была опубликована статья Александра Блока о поэзии народных заговоров и заклинаний. Блок приводит заумный заговор:

Ау, ау, шихарда кавда!
Шивда, вноза, митта, миногам,
Каланди, инди, якуташма биташ,
Окутоми ми нуффан, зидима...

Блок пояснял: «Для отогнания русалок есть заповедные слова и странные колдовские песни, состоящие из непонятных слов»[21].

По словам Якобсона, перед началом первой мировой войны он поделился с Хлебниковым собранными им образцами подобных заумных заговоров, которые частично вошли позднее в цитированные куски «Ночи в Галиции»[22]. Вернувшись в своей последней книге к анализу подобных «incantations composed of nonsensical words designed to keep the inscrutable mythical beings to whom the message is addressed at a distance from the addresser

and to safeguard the latter»[23], Якобсон отмечает наличие в этих текстах, как и в образцах глоссолалии на других языках, сочетания *nd* (допускающего фонетическое толкование как преназализованный смычный)—русское *нд*: кала*нд*и, и*нд*и в примере у Блока, ср. ры*нд*о у Хлебникова.

Научный анализ зауми и глоссолалии, начатый Якобсоном в развитие ранних опытов русских символистов (Блока и Андрея Белого, посвятившего «глоссолалии» в поэтической речи особую книжечку), связан с той же проблемой, которая представляется основной и для хлебниковской теории зауми: чрезвычайно трудно отделить явления, специальные для данного определенного языка, от таких звуковых черт, в которых (как, возможно, в преобладании форм с преназализацией) можно видеть проявление общеязыковых характеристик, лежащих вне конкретного языка. Из использованных в «Ночи в Галиции» заговорных текстов, кроме возможно преназализованного сочетания с аффрикатой *нц* в повторяющемся *пинцо*, стоит отметить явную оппозицию гласных *пиц-пац* (ср. выше о звуковой символике подобных противопоставлений гласных в разных языках), а также чрезвычайно любопытную пару *шагадам, магадам*, где второй член повтора отличается от первого только первой фонемой *м*. Этот тип звукового символизма в русском языке был недавно исследован в той же книге Якобсона, который писал: «The dissimilation of initial consonants renders the interactive reinforcements more sharply discernible and in Russian, for instance, impart to the reduplication a somewhat playful, „advertising“ touch, and at times an ironical, disparaging, inflated character... In Russian pairs of alternating initials, the leading role belongs to labial (grave diffuse) consonants, especially to the nasal (*m*)»[24]. Сочетания этого рода в отмеченном Р. Якобсоном игровом употреблении часто встречаются в русской речи на Кавказе (ср. из записей автора: *сýмки—мýмки, культýр—мультýр, дéньги—мéньги*) и у писателей, передающих особенности этой речи (ср. у Фазиля Искандера в ранних его рассказах: *зелень—мелень, лобиа—мобиа*), но и у некоторых других писателей, склонных к передаче языковой игры (*танцы—манцы*, А. Вознесенский), ср. тип *фигли-мигли* и т. п. Достаточно раннее бытование подобной речи в русском языке документировано с XVIII в. на примере глагола *кутить* и *мутить*[25]. Предположение о наличии тюркского прообраза у многих из таких парных слов[26] кажется возможным ввиду достаточно широкого распространения пар типа kitap-mitap ‘книги-мниги’ в тюркских языках[27]. По-видимому, под влиянием тюркских пар типа tabak-mabak, paça-maça возникают подобные им албанские, новогреческие, новосирийские, курдские, а также, возможно, и персидские и арабские. Однако уже пример новогреческого языка (где вероятное турецкое влияние в данной связи было отмечено Ф. Коршем) позволяет выяснить, насколько сложен вопрос об источнике этого явле-

ния. Еще в древнегреческих текстах обнаруживаются имена (быть может, фантастические Κρῶφι Μῶφι (*Her. II, 28*), напоминающие пару имен божеств Šuḫili Muḫili в хеттском тексте KBo VII 66 Rs 7[28]). Под возможным арабским влиянием могли возникнуть в индонезийском сочетания типа sajur—majur 'зелень-мелень'. Но достаточно широко представлены и подобные пары в языках Западной Европы типа французского pêle-mêle, немецкого Hack*m*ack, Kuddel*m*uddel, Shorle*m*orle (сходные построения в идиш могли повлиять на южнорусскую речь), нижненемецкое schurr*m*urr (при турецком šur*m*ur, русском *шуры-муры*), английского funny-money (ср. «Unlike Katherine Mansfield, they lacked creative gifts, and perhaps by way of compensation—they tended to strike vatic poses and take up exotic causes: Panhumanism, Metabiology, the *funny-money* doctrines of Major Douglas; the *mumbo-jumbo* of Gurdjieff and Ouspensky»[29]). Столь широкое распространение таких сочетаний исключает один-единственный их источник (например, тюркский) и заставляет искать в них, как и в других с ними сходных, проявлений некоторых общечеловеческих языковых устремлений.

Надо отдать должное прозорливости Хлебникова, включившего в «Ночь в Галиции» именно те куски заумных заговоров, где особенно отчетливо выявлены подобные общечеловеческие языковые свойства.

Если в приведенном выше отрывке Хлебников поясняет свои мысли о заумном языке примерами из русских народных заговоров, то в другом подобном сочинении Хлебников приводит примеры из собственных опытов зауми и из аналогичного стихотворения «Дыр бул щыл» Крученых: «Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово „*солнце*" в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило, охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его наместнику в языке. Но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово „*солнце*", то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулаке мирового пространства. Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки—живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка, как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке,—участники этой игры. Для людей, говорящих на другом

языке, такие звуковые куклы — просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: *бобэоби*, или *дыр бул щ⟨ы⟩л*, или *манчь! манчь! чи брео зо!*, — то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее» (*V, 234—235*). Здесь Хлебников наряду с упомянутой строкой Крученых приводит заумное слово из своего раннего стихотворения «Бобэоби пелись губы» и слова Эхнатона (Эхнатэна) из повести «Ка». В заключительном эпизоде повести умирающий Эхнатэн — черная обезьяна — кричит: «Манчь! Манчь! Манчь!» — и этому вторит, умирая, Аменофис (*IV, 67*). В «Свояси» Хлебников вспоминал: «Во время написания заумные слова умирающего Эхнатэна „манч, манч!“ из „Ка“ вызывали почти боль: я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто. Отчего — я сам не знаю» (*II, 9*).

Заумное слово как таковое Хлебниковым вводится в стихи относительно редко. В качестве редких примеров можно сослаться на цитированную строку «О Достоевский-мо бегущей тучи» и на параллельное стихотворение (значительно более позднее), где изложено и самое толкование *мо*:

Разве не *Мо* бога,
Что я в черепе бога
Кляч гоню сивых, в сбруе простой,
Точно Толстой бородатый, седой
На известной открытке.
И подымаются стаей грачи, грачи летят и чернеют.
И кулака не боюсь
Небесной чеки.
Корявой сохой провожу
За царапиной царапины по мозгу чахоточного бога,
Жирных червей ловят грачи —
Русская пашня весной.
Разве не молью в шкуре
Всемирных божиц,
Не распаденье объема
На малосты части:
Глыбы мела на малую пыль муки.
Орлы сделались мухой,
Киты и слоны небесных потемок
Стали мурашем.
Звездные деревья стали маленьким мохом и муравой.
(*V, 10—108*)

Стихотворение основано на раскрытии смысла хлебниковского заумного слова *мо*, которое и означает «распаденье объема» на мельчайшие части. Но Хлебников не только расшифровывает в ряде синонимических уподоблений это основное значение, но его подкрепляет подбором слов, включающих *м* или целиком *мо*: *мозгу*, *молью* (соотнесенное с *Мо* параллелизмом: «Разве не *Мо* бога» — «Разве не *молью* в шкуре»), *малостьı*, *мела*, *малую*, *муку*, *мухой*, *маленьким мохом* и *муравой*. Хлебников осознал правила такой организации стихотворения вокруг звучания одного заумного слова и описал эти правила: «...есть путь сделать заумный язык разумным. Если взять одно слово, допустим, чашка, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком *Ч* (чашка, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое будет у этих слов, и будет значением *Ч* ⟨...⟩ И, таким образом, заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой на осознанной нами азбуке — новым искусством, у порога которого мы стоим.

Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка» (*V*, *235—236*).

Если заумное слово (как *мо* в приведенном стихотворении) не окрашивает по анаграмматическому принципу всю словесную ткань стихотворения, то его появлению по большей части дается мотивировка: например, заумные звукоподражания голосам птиц (прием, использование которого И. Бродским в любовном стихотворении, как помнит автор, вызвало восхищение Ахматовой). Но основной способ «одомашнивания» заумных слов у Хлебникова заключается в оркестровке ими слов обычного языка, через которые они должны были просвечивать. В этом — смысл многочисленных теоретических его рассуждений, где объясняется значение той или иной фонемы на примерах слов русского языка (но с нередкими оговорками о том, что предполагаемые им законы шире, чем один язык). Эти опыты никоим образом не устарели. Напротив, такие открытия, как выявление того, что фонема *d* в детской речи (как и в большинстве языков) всегда связана с указанием[30], позволяют думать, что языковедение будущего еще задумается над мыслями Хлебникова. В «Свояси» Хлебников писал: «Увидя, что корни лишь призрак⟨и⟩, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки,— мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному

языку» (*II, 9*). Возможно, что науке еще предстоит пройти этот путь. Увеличивающееся вероятие врожденности истоков языка накладывает ограничения на произвол в его исследовании и в планировании международных языков. Хлебников чутьем почувствовал это прежде, чем ученые лингвисты.

Соединение установки на заумь с исключительной рационалистичностью не было особенностью одного только Хлебникова. Ее можно найти и у таких его предтеч в европейской литературе XX в., как Льюис Кэрролл. Сравнивая заумные стихи Кэрролла с их сюрреалистическим преображением у Арто, которому казалось, что Кэрролл написал то, что хотел написать сам Арто, можно лучше понять путь, ведущий от Кэррола к Арто или Хлебникову. Но Кэрролл, как и Хлебников, не только писатель, пишущий на зауми, но и ученый, приручающий звуки, возвращающий ее разуму. Оттого научный анализ здесь адекватен самому предмету анализа.

3

Те пьесы, и в том числе пьесы Хлебникова (и его последователей, прежде все обэриутов — Хармса и Введенского), которые относят к ранним образцам театра абсурда (или заумного театра), можно разделить на две отличающиеся между собой группы. В одном случае речь идет о максимуме количества информации, достигаемом благодаря новизне сообщаемого. Заумной такая пьеса может представляться только в том смысле, что при передаче такого большого объема информации или при таком отличии языка пьесы от обычного, как у Хлебникова, она воспринимается преимущественно как описываемая лишь вероятностными законами (или как хаотическая). Но при этом в центре композиции остается смысл, а не хаос бессмысленности[31]. Хлебников — поэт и драматург — «смысловик» (термин Мандельштама). Заумь ему нужна для обретения и передачи смысла.

Особенности театра абсурда Хлебникова можно показать на его пьесе «Госпожа Лени́н», о которой сам он писал в «Свояси»: «В „Госпоже Ленин“ хотел найти „бесконечно малые“ художественного слова» (*II, 10*). Пьеса построена на внутреннем диалоге (термин Мориака-младшего).

Пьеса вся происходит в сознании героини. Действующие лица пьесы — голоса, сообщающие ей о происходящем — Голос Зрения, Голос Слуха, о прошлом — Голос Памяти, голоса разных сторон ее сознания (Голос Рассудка, Голос Соображения, Голос Догадки, Голос Воли, Голос Радости, Голос Ужаса, Голос Сознания). Голоса воссоздают картину происходящего, для зрителей невидимую: «действие протекает перед голой

стеной» (*IV, 246*). Трагедия сознания, отгородившегося от внешнего человеческого мира и не желающего говорить с другими людьми (как в «Персоне» Бергмана), передана только комбинацией этих голосов. Тема пьесы, формальное ее построение могли бы быть отнесены к европейской литературе того времени, когда осмыслялось экзистенциальное противопоставление «я» и «другого» («L'Autrui» раннего Сартра). Но словесное построение опережает эти экзистенциалистские опыты. У Хлебникова, как в «Последней ленте Крэппа» Беккета (и еще раньше — в монодрамах Евреинова), использован драматургический минимум реальных действующих лиц. В первом действии реально их двое — больная и врач Лоос, во втором действии — больная и переносящие ее в смирительной рубашке санитары. Но о всех других людях мы узнаем только посредством Голосов чувств и сознания героини. Степень сжатости и точности передачи ее ощущений едва ли находит себе равных в драматургии XX века. Сопоставим эту пьесу с формально близкой к ней по теме пьесой Введенского «Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник)». В каждом из действий-разговоров участвуют несколько голосов. В первом разговоре возможны прямые реминисценции из указанной пьесы Хлебникова, но отсутствует трагическая сосредоточенность. Хотя реплика Третьего: «Нас осталось немного, и нам осталось недолго» — сама по себе могла бы оказаться частью произведения по значимости не меньшего, чем пьеса Хлебникова, такая повторяющаяся реплика снимается клоунадой соседних с нею высказываний.

В третьем разговоре в пьесе Введенского («Разговор о воспоминании событий») используется прием, близкий к хлебниковской пьесе, но цель (не только у авторов, но и у персонажей) противоположная: не передать ощущение, испытывавшееся героем (героиней), а, наоборот, передать неощущение, не испытанное героем: «Тогда я сказал: (Я помню) по тому шкапу ходил, посвистывая, конюх, и (я помню) на том комоде шумел прекрасными вершинами могучий лес цветов, и (я помню) под стулом журчащий фонтан, и под кроватью широкий дворец. Вот что я тебе сказал. Тогда ты, улыбаясь, ответил: Я помню конюха, и могучий лес цветов, и журчащий фонтан, и широкий дворец, но где они, их нигде не видать». Вместо теней — свидетелей происходящего — появляются лжесвидетели не-бывшего, иллюзии, которые силятся вспомнить, но не могут вспомнить герои: «Ты сказал: Но ты можешь себе представить, что я был у тебя вчера. — А я сказал: Я не знаю. Может быть, и могу, но ты не был. Тогда ты сказал, временно совершенно изменив свое лицо: Как же? я это представляю. Я не настаиваю уже, что я был, но я представляю это. Вот вижу ясно. Я вхожу в твою комнату и вижу тебя — ты сидишь то тут, то там и вокруг висят свидетели этого дела, картины и статуи и музыка».

Второй на это возражает, вспоминая свои возражения: «Ты очень, очень убедительно рассказал все это, отвечал я, но я на время забыл, что ты есть, и все молчат мои свидетели. Может быть, поэтому я ничего не представляю. Я сомневаюсь даже в существовании этих свидетелей. Тогда ты сказал, что ты начинаешь испытывать смерть своих чувств, но все-таки, все-таки (и уже совсем слабо), все-таки, тебе кажется, что был у меня. И я тоже притих и сказал, что все-таки, мне кажется, что как будто бы ты и не был. Но все было не так». Прием, введенный в «Госпоже Ленúн» Хлебникова, доводится до конца в реплике Третьего: «Вы оба ничего не говорили. Все было так. Истина, как нумерация, прогуливалась вместе с вами».



Автограф Хлебникова. Начало 1910-х

Невозможность общения с другими, предопределившая единственность персонажа у Хлебникова, приводит к самоисчерпыванию спора у Введенского. Каждый из его персонажей замкнут в ему лишь отведенной иллюзии, во мнимости, существование которой и самому этому персона-

жу сомнительно. Но — в отличие от Хлебникова — сценическое построение направлено и к цирковому абсурду.

Откровенный переход к цирковым номерам, введенный и как переломный момент развития действия, есть в первой (после хлебниковских пьес) пьесе театра зауми и абсурда обэриутов — в «Елизавете Бам» Даниила Хармса (1927 г.). Сцена, называемая «Сражение двух богатырей», написана сочетанием зауми, стилизованной под хлебниковские тексты, основанные на старых русских заговорах («Курыбыр, дорамур» и т. д.), и стихотворных пародий на баллады типа староанглийских. Цирковые номера и клоунада вводятся после напряженной первой сцены, где за героиней приходят два мстителя. Эта сцена переводится в комический план, когда героиня понимает мстителей как фокусников. За пародийным разговором героини с мстителями-фокусниками и ее родителями следует сцена, где эти фокусники, оказавшись вдвоем, ведут себя как два клоуна или как два традиционных комических персонажа, подобно героям «В ожидании Годо» Беккета; диалог включает повторы (как в «Кто боится Вирджинии Вулф?» Олби) и рифмованные реплики. Инфантилизм (определяющий комический эффект) поведения Ивана Ивановича подчеркнут в следующем эпизоде, когда он снова ложится на пол, как бы подтверждая расстояние между ним и Елизаветой Бам, влезшей на стул и ставшей цирковой «плясуньей на проводе»:

«Иван Иванович. (*кричит, стиснув зубы*). Плясунья на проводе — о.

Елизавета Бам. Котлеты, Варвара Семенна.

Иван Иванович. (*кричит, стиснув зубы*). Плясунья на проводе — о.

Елизавета Бам. (*вспрыгивая на стул*). Я вся блестящая.

Иван Иванович. (*бежит в глубь комнаты*). Кубатура этой комнаты нами не изведана.

Елизавета Бам. (*бежит на другой конец сцены*). Свои люди — сочтемся.»

Последняя реплика (предшествующая прыжкам на стул Ивана Ивановича и Елизаветы Бам) явственно связывает пьесу Хармса с теми опытами обнаженной древней схемы commedia dell'arte в пьесе Островского, которые Эйзенштейн, — на пять лет раньше Хармса осуществляя спектакль абсурда, — на практике реализовал в постановке «Мудреца», а теоретически обосновывал больше чем 10 лет спустя в «Средней из трех», «Режиссуре» и «Монтаже»: «Бытовые диалоги Островского приобретали неожиданную игривость, отвечая тому жанру цирковой клоунады, в котором мчался весь спектакль»[32].

Пьеса Хлебникова абсурдна в философском смысле, который сближает ее с духовной атмосферой современного Запада. Пьесы Введенского и

Хармса заумны семантически: описываемые в репликах и ремарках ситуации невероятны, содержат семантические противоречия. В других пьесах Хлебникова были приближения к таким построениям, но они нигде не доведены до такого приближения к нарушению семантических основ языка, как у Введенского и Хармса.

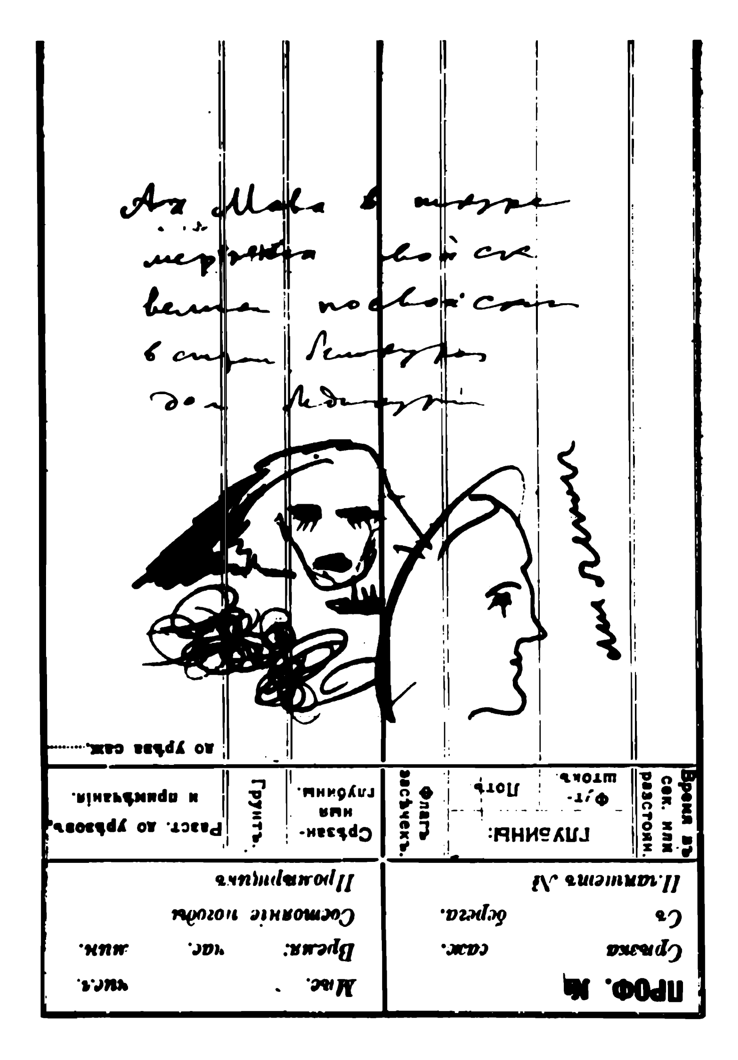
4

Особой проблемой, которую пока что можно лишь наметить эскизно, говоря о хлебниковском театре абсурда, остается соотношение этого театра с поэзией Хлебникова. Не раз уже разбиравшееся стихотворение Хлебникова «Меня проносят ⟨на⟩ ⟨слоно⟩вых...»[33] и его варианты («В хоботе слоновьем тоже есть нега») представляет собой поэтическое переложение образа, в драматургической форме представленного в рукописях к «Детям Выдры». 2-е «деймо» этой незаконченной драматической композиции представляет собой монтаж двух сцен. В первой сцене: «Сын Выдры с пером в руке и с травинкой в другой руке проходит один через зеленую чащу, где на ветках пр⟨ячу⟩тся обезьяны; очковая змея залегла ⟨по⟩ пути; ⟨индийские девицы⟩, сплетаясь в нечто, напоминающее ⟨слона⟩ и покрытое ковром ⟨...⟩ Толпа (индусок) — служанок ⟨составив из спле⟨тенных⟩ ⟨рук⟩, собравшись в слона, зовет его знаками и несут его на руках. Он садится на ковер, покрывающий слона, конь под ним и трогается дальше, держа священну⟨ю⟩ книгу в одной руке и черепаху на слоне. Обезьяны криками зависти провожают его шествие и бросают плоды и шелуху орехов. Но те храбро идут дальше. Черноокая Иравати встречает его и подает бело перо...». Вторая часть той же монтажной композиции изображает Сына Выдры, когда он (как персонаж из хлебниковского «Зверинца») в «Зверинце смотрит на слона за решеткой и кормит его булкой». Хлебников описывает обе части монтажа как происходящее одновременно на сцене или на экране: «В верхней половине сцены в это время гостиная в европейском вкусе и Сын Выдры сзади большого общества играет на скрипке. Затем падает, он в аду». По сути Хлебников пользуется приемом, в кино позднее давший двойную экспозицию.

Рассмотренные стилистические приемы Хлебникова отличаются по уровням. В заумной поэзии основным средством и целью являются слова вне-разумного (за-умного) языка. В театре абсурда Хлебников устремлен к словесной передаче внешнего мира в его противоположении говорящим голосам сознания. В монтажной композиции он (как в «Ка») сополагает разные места и эпохи, объединяемые общностью действующего «я» — самого автора.

В век, когда сознание было замутнено и затуманено, ясность хлебниковского разума была ослепительна. Ему нужно было прятать его в одеяние, менее доступное человеческому разумению. Таким одеянием иной раз служили более принятые словесные формы. Но через них Хлебников хотел увидеть главные — за-умные.

Впервые статья напечатана на итальянском языке: Il verri. Bologna, 1983, № 29—30, p. 28—49.



Лист из записной книжки Хлебникова (1922, РГАЛИ)

М. Л. Гаспаров

СЧИТАЛКА БОГОВ
О пьесе В. Хлебникова «Боги»

Велимир Хлебников считается заумным поэтом. Когда хотят назвать какую-нибудь черту его поэтики, прежде всего называют заумный язык. На нем сосредоточивали свое внимание и веселые критики, и суровые литературоведы. Насколько неуместны были их насмешки и упреки, теперь уже стало очевидным. Какое сложное многообразное явление, глубоко укорененное в филологическом чувстве и идейном мировоззрении, представляет собой «заумный язык», показали исследования последних десятилетий[1]. А какое скромное место чисто количественно занимают заумные тексты в творчестве Хлебникова, может убедиться каждый, перелистав его собрание сочинений. Произведений, написанных заумным языком от начала до конца, у него нет или почти нет. Заумь входит в его вещи как вставная и составная часть, всегда с установкой на осмысление в контексте — как в узком контексте произведения, так и в широком контексте всего читательского языкового опыта.

Мы хотим показать это на примере единственной большой вещи Хлебникова, которая считается целиком заумной,— пьесы «Боги». Пьеса эта была напечатана один только раз (*IV, 259*) и вряд ли скоро будет перепечатана. Поэтому напомним о ней несколькими цитатами.

Пьеса «Боги» написана в ноябре 1921 г. Она начинается эпиграфом — стихотворением, датированным 9 мая 1919 г.; первая и последняя строка его — реминисценция знаменитого «Dahin, dahin» в гётевской песне Миньоны, а анафорическое «где...» напоминает также о раннем хлебниковском «Зверинце»:

Туда, туда,
Где Изанаги
Читала «Моногатори» Перуну,
А Эрот сел на колена Шанг-Ти,
И седой хохол на лысой голове бога

Походит на ком снега, на снег;
Где Амур целует Маа-Эму,
А Тиен беседует с Индрой;
Где Юнона и Цинтекуатль
Смотрят Корреджио
И восхищены Мурилльо;
Где Ункулункулу и Тор
Играют мирно в шахматы,
Облокотясь на руку,
И Хоккусаем восхищена Астарта—
Туда, туда!

Этот букет звучных имен—отнюдь не экзотика ради экзотики. Изанаги пришла (вернее—пришел) в этот пантеон из японской мифологии, Перун—из славянской, Эрот—из греческой, Шанг-Ти и Тиен—из китайской, Амур и Юнона—из латинской, Маа-Эму—из эстонской, Индра—из индийской, Цинтекуатль—из мексиканской, Ункулункулу—из зулусской, Тор—из скандинавской, Астарта—из сирийской; японской культуре принадлежат роман «Моногатари» и гравюры Хокусаи, европейской—картины Корреджио и Мурильо. Перед нами целый божественный интернационал с представительством от всех концов света: боги нарочно сведены в пары по принципу «Запад и Восток» или, точнее, «мир индоевропейский—мир экзотический». Это—воплощение мечты о мирном братстве, любви и взаимопонимании всего человечества—мечты, каждому близкой в жестоком 1919 году, а Хлебникову с его мечтой о Правительстве Земного Шара—в особенности. Стихотворение это значило для него многое, и поэтому он возвращался к этой теме трижды: в 1920 г. он вставил его в поэму «Ладомир», в 1921-м—развернул в пьесу «Боги» и в 1922-м—использовал фрагменты «Богов» в «Зангези».

За эпиграфом следуют экспозиционные ремарки. Их две. Первая—статическая: описывается вид богов. «Где Ункулункулу—бревно с глазами удивленной рыбы. Их выковырял и нацарапал нож. Прямое жесткое бревно и кольца нацарапанных глаз. Тиен—старик с лысым черепом, с пушистыми кустиками над ушами, точно притаились два зайца. Его узкие косые глаза похожи на повешенных за хвостики птичек. А Маа-Эму—морская дикарка, с темными глазами цвета морского вечера, могучая богиня, рыбачка дикарка, прижимающая к груди морского соменка». (И так далее: о Шанг-Ти, Индре, «небесной бабе» Юноне, Торе). Вторая ремарка—динамическая: описывается поведение богов. «Юнона, одетая лозою хмеля, напилком скоблит белоснежные каменные ноги. Ункулункулу прислушивается к шуму жука-дровосека, проточившего ходами

бревно деревянного бога. Цинтекуатль — мысленно ловит личинку комара, плавающую в лужице воды в просверленной голове бога». (И так далее: о Венере, Шанг-Ти, Тиене, Астарте, Изанаги.)

Сразу оговоримся. Во-первых, экспозиционные перечни не исчерпывают персонажей пьесы: далее в ней являются еще индийская Кали, мордовские Анге-Патяй и Чомпас, остяцкий (по Хлебникову; на самом деле — орочский) Ундури, славянские Перун, Велес, Стрибог и Лель, скандинавские Локи и (в упоминаниях) Бальдур; а с другой стороны, ряд богов, перечисленных в экспозиции, остается без реплик и без действий. Во-вторых, работал Хлебников по памяти, о мифологической точности не заботясь, поэтому Индра и Изанаги у него — женщины, а Анге-Патяй — мужчина (в действительности — наоборот). Главным для него была не точность, а разнообразие сближаемых мировых культур. После экспозиции начинается действие.

Эрот:
Юнчи, Энчи! пигога́ро!
Жу́ри ки́ки: синь сонэ́га, апсь заби́ра милючи́!
(*Впутывает осу в седые до полу волосы старика Шанг-Ти.*)
Плянчь, пет, бек, пирои́зи! жабури́!

Амур (*прилетает с пчелой на нитке — седом волосе из одежды Шанг-Ти*):
Синоана — цицири́ц!
(*Летает с пчелкой, как барин с породистой собакой.*)
Пичири́ки-чилики́. Эмзь, амзь, умзь!

Юнона (*натирает белые снежные волосы желтым цветком луга*):
Гели́ гу́га грам рам рам.
Му́ри-гу́ри рикоко́!
Сипль, цепль, бас!

Эрот (*колотит ее по белым плечам длинным колосом осоки*):
Хахию́ки! хихоро́! э́хи, а́хи, хи!
Имчири́чи чуль буль гуль!
Му́ри му́ра мур!

Юнона:
Чагеза! (*отстраняет его, как муху, хворостиной.*)

Ункулункулу:
Жепр, мепр, чох!
Гигога́гэ, гророро́!
(*По деревянным устам течет дикий мед, который он только что кушал. В волосах, из засохшей крови убитого врага, гнездо золотых ос. Их тела — золотые свирели — они ползают по щекам старого бога.*)

Юнона:
Вчера был поцелуй,
Мýри гýри рикокó.
(*Печатает неделю и число на деревянных плечах бога.*)
А вот и имя Зи-зи рúзи! (*Вырезывает ножичком*).
Сиокýки — сисисú!

Ункулункулу:
Перчь! Харчь! Зорчь!
(*Сопит и уходит. Записная книжка великой красивой богини, следы любви строгими буквами на книге. Падают снежинки.*)

Юнона:
Ханзиопо! Мне холодно.
(*Перун подает ей черную медвежью шубу сибирских лесов. Богиня зябко окутывается в нее от снега. Снежинки.*)

Все реплики богов — заумные. И тем не менее текст этот не производит впечатление бессмысленного. Осмысленность ему придают, во-первых, частые ремарки и, во-вторых, отдельные осмысленные фразы внутри реплик (как у Юноны). Получается впечатление, сходное с тем, какое бывает, когда смотришь кино на незнакомом языке, или какое бывает у маленького ребенка, когда при нем взрослые разговаривают о непонятном. Это создает некоторый, хотя и зыбкий, смысловой костяк для всей пьесы. Выпишем осмысленные фразы подряд — и мы почти будем в состоянии сказать, «о чем здесь говорится».

Венера: Эн-кéнчи! Рука Озириса найдена на камнях у водопада сегодня мною... Целуйте!.. Целуйте! Гребнем рта чешите волосы страданий!.. Лелейте ресницами и большими птицами в них с испуганными крыльями — плачьте!.. — Ан⟨г⟩е-Патяй (*во рту его вечный улей пчел, и он сосет свои медовые усы, седые*)... — Эрот (*садясь ему на плечо... Трепыхает снежными крыльями, садясь верхом на руку*). — Чомпас (*седой старик с божественными глазами... Снимает черную шкуру*): Кость медведя годится сосать и писать имена. — Юнона: Дай мне...

Кали (*в одежде из черных змей*): Вода течет, никто не пьет — вот череп для питья. Красивый враг смотрел на звезды, и боги приказали умертвить, и сломан шелком позвонок. Вейтесь, змеи смерти!.. — Тор (*в снегах, точно в белых медведях...* [к] *Ункулункулу*): Старик, дорогу! Дерево — почет чугуну! С меня течет свинцовый пот. — Кали: Дай руку, дай обнять! Но бойся змей! А их укус смертелен, бог! — Эрот (*хватает змею и летит, волоча змею... Кружится со змеей, козодоем хлопает в крылья*)... — Кали: Ветром смерти на них! Мертвого духа. — Перун: Я но-

вого бога привел, Ундури. Познакомьтесь! Пни будут ложами! (*Эрот разбивает змею о каменные пальцы Цинтекуатля.*)— Кали ... (*Тянется к мертвой, волосами змей*): Прости, змея.—Цинтекуатль: ...Шалишь, малой! Не балуй!—Эрот... (*Прячется в волосах Юноны*).—Юнона: Дитя, что хочешь ты?.. (*Пепел богов падает сверху*)...

Эрот (*взявшись за руку, уносится с Велесом*)... Стрибог (*нюхая алый цветок, смотрит на горы*)...—Ундури: ...Сегодня остяк высек меня и не дал тюленьего жира...—Цинтекуатль... (*Жарит оленя, положив ветки на каменные ладони бога жабы*)...

Юнона: Бальдур, иди сюда!..—Тиен... (*Кушает листья дерева*).—Локки: А вот и нож убийцы! (*Вонзает нож в шею Бальдура*). Мезерезе больчича!

На этом восклицании заканчивается пьеса. Мы видим: без особой натяжки можно сказать, что пьеса—будто бы заумная—по смыслу распадается на пять сцен, как на пять классических актов: нечетные более динамичны (забавы Эрота, змеи Кали, убийство Бальдура), четные между ними—более статичны, как передышки. Начала сцен отмечены вводом новых персонажей (Венера, Кали, Велес, Лель), концы первых трех—мотивами «Снежинки», «Снимает черную шкуру.—Дай мне...», «Пепел богов падает сверху».

Всего в пьесе участвуют репликами 17 богов. Юноне дано 8 реплик, Эроту—6, Кали—4 (вместе это почти половина общего количества), остальным четырнадцати—по одной-две. Только половина всех реплик обращена к конкретным собеседникам, остальные направлены «в пространство». Только треть упоминаемых в пьесе действий предполагает контакт между персонажами («впутывает осу в... волосы... Шанг-Ти», «отстраняет его», «Дай мне»); в остальных каждый занят сам собой («натирает... волосы цветком», «окутывается»)—заметная разница со стихотворением-эпиграфом! Боги здесь не столько действуют, сколько репрезентируют, показывают себя. Этот оттенок статического позирования мы запомним: он нам поможет многое понять в дальнейшем.

Число строк в репликах пьесы—172. Из них вполне осмысленных строк—24 (например: «Вчера был поцелуй»), частично осмысленных—4 (например: «Ханзиопо! Мне холодно»); таким образом, целиком заумных строк—144: по счету строк в пьесе 84% чистой зауми. Число слов в репликах и ремарках (считая экспозицию и имена говорящих, но не считая эпиграфа) без предлогов, союзов и частиц—974. Из них осмысленных 505, заумных 469: по счету слов в пьесе только 48% чистой зауми. Число реплик—38. Из них включают осмысленные строки и полустрочия или сопровождаются поясняющими ремарками—31, не имеют никаких указаний на осмысление—7; по счету реплик в пьесе лишь 18% чистой за-

уми. Все остальное рассчитано на понимание — иногда более полное, иногда более расплывчатое. И это — в самом насыщенном заумью произведении Хлебникова!

Заметим, что некоторые слова в заумных репликах, будучи взяты изолированно, тоже могли бы быть восприняты как осмысленные: «синь», «бас», «перчь», «рама», «туры», «латы», «бей», «харчь», «печь» и др. Но это, по-видимому, случайность: находясь в окружении заумных слов, согласованных с ними не по смыслу, а по звуку, они тоже воспринимаются как заумные слова. Когда, однако, контекст дает хоть какой-то намек на осмысление, их значения оживают, даже если их форма «искажена». Когда Эрот убивает змею, а Кали кричит ему: «Глюпчь!..», — это хочется понять как «глупый»; и когда Локки, вонзив нож в шею Бальдура, обрывает пьесу словами «Мезерезе больчича», то и это «-рез-», и эта «боль-» кажутся здесь не случайными.[2]

Неверно представлять себе заумь чистой фонетической игрой-насаждением звуков в отрыве от смысла. (Неверно, несмотря на то, что сами футуристы в декларациях часто утверждали именно это). Так бывает, но редко, и на это всякий раз дается особое указание — в заглавии или контексте. Обычно же, когда заумь появляется в сопровождении осмысленного текста, она включается в его систему как элемент, требующий такого же осмысления. Читатель зауми не отключает внимания от смысла — наоборот, он напрягает его до предела. Когда мы читаем текст на малознакомом иностранном языке, то, встречая непонятное слово, мы не пытаемся подозревать, что оно смысла не имеет и по существу заумно: мы предполагаем, что просто смысл его нам неизвестен, и стараемся угадать его из контекста. То же происходит и здесь: Хлебников предлагает нам текст на незнакомом языке, «языке богов» (*III, 387*), и требует от нас соответствующих усилий. При этом из разбивки строк и разметки ударений видно, что этот текст — стихотворный: не только «язык», но и «стих богов».

Нелишне вспомнить, что «язык богов» — это традиционное в русской — и не только русской — литературе метафорическое обозначение поэзии. Метафора эта уходит в глубокую индоевропейскую древность, причем в некоторых поэтических культурах осмыслялась буквально: «такой-то предмет на языке людей называется так-то (обычным словом), а на языке богов так-то (необычным словом)». Границы этой «необычности» колебались от простой общеязыковой синонимии (вроде «конь» — «скакун») до малопонятных выражений, явно выдуманных самими поэтами[3]. Если бы Хлебников работал в кельтской Ирландии или латинской Тулузе VII в., то его приемы вызвали бы несомненный интерес, но никакого удивления.

Попробуем описать некоторые особенности этого «стиха богов» и «языка богов».

«Стих богов» оказывается неожиданно простым. Из 144 заумных строк 75 строк (больше половины) написаны 4-стопным хореем, преимущественно с мужскими окончаниями (женские попадаются в среднем один раз на 8 стихов):

...Му́ри гу́ри рикоко́!
... Синоа́на — цицириц!
...Ге́ли гу́га рам рам рам!

23 строки (16%) состоят каждая из трех 1-сложных полноударных слов. Таких «1-сложных стоп» в русской и западноевропейской метрике нет, но в античной они были (хотя бы в теории) и назывались «макросы». На слух эти «3-стопные макросы» улавливаются так же четко, как и 4-стопные хореи, резко контрастируя с ними:

...Жепр, мепр, чох!
...Сипль, цепль, бас!
...Рапр грапр апр!

Кроме того, 11 строк (7%) представляют собой удвоения и иные сочетания этих же двух элементов — 4-стопного хорея и 3-стопного макроса:

...Жу́ри ки́ки: синь сонэ́га, апсь заби́ра милючи́!
...Бух, бах, бох, бур, бер, бар!
...Плянчь, пет, бек! Пиро́йзи жабури́!
...Пичири́ки — чилики́. Эмзь, амзь, умзь!

Остальные строки представляют собой или включают в себя другие размеры, но, как правило, родственные этим: 3-стопные, 2-стопные и 6-стопные хореи («Мури мура мур!», «Гийи! Гик!»), 1-стопные, 2-стопные и 4-стопные макросы («Бзлом!», «Мап! Мап!», «Бзуп, бзой, черпчь жирх!») и их сочетания («Гамчь, гемчь! кироки́ви вэ́ро!»). Таких строк 39 (21%). И, наконец, только 6 строк (4%) не укладываются в ритм хореев и макросов («Эн-ке́нчи! Зибга́р, зорга́м! Дзуг заг!», «Цог! бег! гип! зуип!»), да и то три из них можно свести к хорею легкими конъектурами.

Таким образом, заумные строки «Богов» на три четверти состоят только из двух размеров — 4-стопного хорея и 3-стопного макроса. При этом Хлебников принимает все меры к тому, чтобы звучали они четче и узнавались легче. 3-стопный макрос звучит так резко, что его ни с чем не спутаешь: «Шарш, чарш, зарш». А для четкости 4-стопного хорея Хлебников усиливает в нем стопобойный ритм. Серединная, 2-я стопа несет у него обязательное ударение, и за нею следует обязательный словораздел, стих

как бы разламывается на два полустишия: «Синоана — цицириц!», «Мури гури — рикоко!». А внутри этих полустиший тоже предпочитаются словоразделы, совпадающие с границами стоп, а не рассекающие стопы: полустишия типа «Мури гури...» встречаются втрое чаще, чем полустишия типа «Апсь забиру...».

Если после этого мы оглянемся на осмысленные строки «Богов», то увидим: ни хореев, ни макросов в них нет. По большей части они аритмичны, а когда в них пробивается стихотворный размер, то чаще всего это ямб (15 из 28 осмысленных и полуосмысленных строк): «Вода течет, никто не пьет — вот череп для питья», «С меня течет свинцовый пот», «Прости, змея» и пр. Два раза мелькают слегка деформированные гекзаметры: «Кость медведя годится...» и «Сегодня остяк высек меня...» — это также непохоже на хореи и макросы. Хлебников явно заботился, чтобы «язык богов» противопоставлялся понятному языку не только по семантике и (как мы увидим) фонике, но и по ритму.

Фоника — это звуковая сторона «языка богов», самая заметная при чтении: фоника звука, фоника слога, фоника слова.

Говоря о фонике звука, мы прежде всего замечаем очевидное: все реплики написаны русскими буквами, все рассчитаны на фонемный состав русского языка. Вообразим, что в тексте пьесы два-три раза мелькнули бы среди русских букв нерусские *q* или *r* — это уже было бы сигналом, что в «языке богов» есть какая-то звуковая специфика. Но этого нет: боги как бы говорят на «языке богов» с русским выговором. (Вспоминается легендарный предсмертный завет Н. И. Кульбина ученикам-футуристам: «Никогда не переводите иностранных стихов! лучше переписывайте их русскими буквами»). «Нерусская» специфика начинается не на уровне отдельного звука, а на уровне сочетаний звуков и подбора звуков.

Сочетания звуков, нехарактерные для русского языка, встречаются в репликах достаточно часто: «*эмзь*», «га*вфт*», «*фк*ирчь», «ка*йи*», «мака*рао*» и пр. Все они если и встречаются в русском языке, то или на морфемных стыках («*зао*конный»), или в заимствованиях («х*ао*с»). В хореических строках больше игры гласными («Логуага дуапого!»), в макросах — нагроможденных согласных: это лишнее средство для контраста этих размеров.

Подбор звуков выявляется из сопоставления пропорций отдельных звуков и категорий звуков в «языке богов» и в русском языке[4]. Не будем приводить громоздких подсчетов, ограничимся результатами. Соотношение гласных и согласных — такое же, как в русском, 4:6 (обилие гласных в хореях компенсируется обилием согласных в макросах). Соотношение звонких **б**, **в**, **г**, **д**, **з** и глухих **п**, **ф**, **к**, **т**, **с** — такое же, как в русском: звонких чуть меньше половины, глухих чуть больше половины. Соотношение группы этих 10 букв, группы сонорных **л**, **м**, **н**, **р** (и **й**) и группы **х**, **ж**, **ш**,

ц, **ч**, **щ** уже различно: в русском языке 6:3:1, в «языке богов» 5:3:2. Это объясняется резким пристрастием Хлебникова к звукам **ц** и **ч**: буква **ц** у него в 7 раз чаще, а **ч** в 2,5 раза чаще, чем в русском языке. Среди сонорных подобным образом предпочитается **р** (в 1,5 раза чаще, чем в русском, а в хореических строках — в 2 раза); среди остальных согласных — **г** (в 4 раза чаще), **к** и **з** (в 2 раза чаще). Среди гласных предпочитаются **у** (почти в 3 раза) и **и** (в 2 раза). Это компенсируется отчетливым избеганием некоторых букв: **н**, **й**, **с**, **т**, **д**, **в**, **я**, **ы**. В целом, предпочитаемая Хлебниковым группа **и**, **у**, **г**, **к**, **з**, **р**, **ц**, **ч** составляет в русском языке почти четверть (22%), в «языке богов» почти половину (47%).

Какое впечатление производят эти сдвиги? Во-первых, из-за обилия узких гласных **и**, **у** «язык богов» звучит резче и пронзительней — тем более что они контрастируют непосредственно с самым широким гласным **а** (**а** у Хлебникова немного чаще языковой вероятности, тогда как **е** и **о** раза в полтора реже). Во-вторых, из-за обилия аффрикат **ц**, **ч** и из-за убыли таких привычных (особенно в служебных морфемах) звуков, как **в**, **н**, **с**, **т**, **ы**, он кажется, если можно так выразиться, более экзотичным. Хлебникову это и требовалось. Заметим, что теми же **и** и **ц** изобилует у Хлебникова «язык птиц» («Мудрость в силке», I плоскость «Зангези»): для Хлебникова птицы ближе к богам, чем люди.

За фоникой звука — фоника слога. Здесь отличие «языка богов» от русского ярче и улавливается непосредственно на слух (даже по немногим приведенным цитатам). Прежде всего различаются слоги легких хореических стихов и тяжелых макросов. В хореических стихах, как правило, все слоги открытые и между гласными находится не более одной согласной: «Му-ри-гу-ри-ри-ко-ко!» В 4-сложных словах типа «пичирики» это соблюдается на 88%, в 3-сложных типа «рикоко» — на 83%, в 2-сложных типа «мури» — на 80%. В русском языке между гласными тоже чаще всего стоит один согласный, но лишь приблизительно в 65% случаев: разница оказывается ощутима. Особенно заметны открытые слоги в ударных окончаниях слов: «рикоко», «чилики». В русском языке открытыми бывают около 40% мужских окончаний (в значительной части — в служебных словах), в «языке богов» — около 95%. Такое ровное чередование гласных и согласных по одному напоминает фонетику, например, японского языка. На русский слух оно производит впечатление плавности и благозвучия. Наоборот, в стихах, состоящих из макросов, сделано все, чтобы они звучали тяжело и неуклюже. Они перегружены согласными: в русском языке на одно 1-сложное слово в среднем приходится два согласных, у Хлебникова — три. Эти согласные — нарочито «резкие» и «грубые»: доля букв **ж**, **х**, **ц**, **ч**, **ш** здесь вдвое выше, чем в остальном тексте. Располагаются они в непривычном месте слога: в русском языке согласные предпочи-

тают позицию перед гласным, у Хлебникова — после гласного. Это придает им отрывистость: «Перчь! Харчь! Зорчь!» Наконец, именно здесь сосредоточены нехарактерные для русского языка сочетания звуков, как сказано выше: «ркирчь», «черпчь», «турктр» и т. п.

За фоникой слога — фоника слова. И здесь отличие «языка богов» от русского так же ярко. Это — звуковые повторы внутри слова и между смежными словами: «Кези нези загзарак!», «Хала хала хити ти», «Кукарики кикику», «Цицилици цицици». В трехсложных словах, замыкающих такие строки, 40% слов повторяют целые слоги («цицици!», «рикоко!»[5]), 30% повторяют отдельные согласные («пипапей!», «киликò!») и только 30% свободны от повторов. В 4-х сложных началах таких строк — независимо от того, пишутся они в два или в одно слово — пропорции те же: 40% повторяют по слогу и более («мури гури...», «перзи орзи...», «козомозо...», «имчиричи...»), 30% содержат более слабые консонантные повторы, и лишь 30% свободны от повторов. В строках, состоящих из 4- и 3-сложного слов, эти слова в половине случаев связаны аллитерацией: «маза*чичи чи*моро!» В 3-ударных макросах 75% строк имеют одинаковые окончания по крайней мере двух слов («Жепр, мепр, чох!», «Перчь! Харчь! Зорчь!») и 50% строк подкрепляют это повтором еще какого-нибудь элемента («Шарш, чарш, зарш», «печь, пачь, почь»). Это напоминает приемы хлебниковского «скорнения» типа «Днестр-Гнестр» и «внутреннего склонения» типа «бык-бок». Так как самый частый гласный у Хлебникова — **и**, то многие хореические строки оказываются полностью или частично ассонированы на **и**. Может быть, чтобы смягчить этот «сингармонизм», он предпочитает для **и** безударные позиции: строки «му́р**и** гу́р**и** р**и**кокó!» и «с**и**оку́к**и** с**и**цорó!» типичнее, чем «ц**и**ц**и**л**и**ц**и** ц**и**ц**и**ц**и**». В русском языке (разговорном, деловом, прозаическом) ничего подобного нет: это так очевидно, что не нуждается даже в иллюстративных подсчетах.

Наконец, несколько слов можно сказать и о фонике фразы. Здесь самая характерная черта — отрывистость. Почти каждая строчка представляет собой замкнутое целое. Знаки препинания — только «замыкательные» точка и восклицательный знак да «перечислительная» запятая; остальные единичны (вопрос, тире, двоеточие, точка с запятой — все вместе 12 раз на весь текст). Восклицательный знак решительно преобладает: на 172 строки текста — 159 восклицательных знаков. Вся пьеса — как будто вереница выкриков: выкрики-слова, выкрики-строки, выкрики-фразы.

Подводя итоги, мы можем выделить четыре главные приметы «языка богов» в пьесе Хлебникова: 1) заумный язык; 2) хореический ритм, оттеняемый макросами; 3) фоническая гладкость, плавность (опять-таки с оттенением в макросах) и обилие звуковых повторов; 4) отрывистый перечислительный и восклицательный синтаксис.

Спрашивается, что могло подсказать Хлебникову именно такую разработку «языка богов»? Разумеется, о едином источнике говорить не приходится. Хореический ритм был для Хлебникова связан с заумным языком еще с тех пор, как он написал «Бобэоби пелись губы...» по образцу строк из «Песни о Гайавате» — «Минни-вава — пели сосны, Мэдвэй-ошка — пели волны»[6] (ср. «умный череп Гайаваты» в «Ладомире» и упоминание об этой поэме в статье 1913 г. (*НП, 342*; ср. «Чичечача — шашки блеск, Биэ-энзай — аль знамен...» и т. д. в XV плоскости «Зангези»). Восклицательность и слоговые повторы были еще до Хлебникова связаны в такой частице речи русского языка, как междометие: «О-го-го!», «эге-ге-гей!» (Можно сказать: боги говорят одними междометиями). Но этого мало. Мы можем указать в русской словесности целый жанр, в котором сочетаются все четыре выделенных нами признака: заумь, хорей с макросами, звуковая легкость с повторами, обрывистая восклицательность. Это — детская считалка.

Считалка — к счастью, один из самых хорошо изученных фольклорных жанров. Ей посвящено образцовое исследование Г. С. Виноградова с приложением большого свода текстов. Здесь среди текстов выделены в особый раздел «заумные считалки» (58 номеров с вариантами, не считая вкраплений зауми в «считалки-заменки» и стилизации под заумь в «считалках-числовках»). В этом исследовании рассматриваются и «заумные слова в считалках», в том числе и «парные слова», дающие созвучие, и «преобладание хореических размеров», и «односложные концовки», и «словесная инструментовка», в частности «гармония гласных», и «короткость фраз», и «заумный характер считалочного синтаксиса»[7].

В считалке все эти особенности вытекают из функционального назначения текста. Считание, при всей своей бытовой непритязательности,— это гадательный обряд[8], в котором судьба выделяет одного из многих; отсюда естественное обращение к языку особенному, необычному. Счет требует, чтобы все счетные слова и слоги были равновесны. Отсюда отрывистая перечислительно-восклицательная интонация; отсюда стремление к звуковому подобию слов и частей слов; отсюда четкий стопобойный хореический ритм, на фоне которого выделяется односложное концовочнос восклицание — знак, кому «выйти вон».

Вот взятые почти наудачу примеры из сборника Г. Виноградова:

Айни дэву, рики факи,
Торба, ёрба, он дэсмаки,
Дэус, дэус, касматэус,
Бакс (№ 167).

Кова нова, семь подкова,
Слатки ветки припалетки,
Шапаш, напаш,
Вон (№ 186).

Пери нери, шучка лучка,
Пята сота, сива ива,
Дуба хрест (№ 159).

Тантых тантых тылаты́,
Зекиль зекиль зимази́,
Уж ты коко рэшмарэ,
Зелень белень
Буска (№ 202).

Здесь и тот же ритм, и те же словоразделы, и те же места внутренних созвучий, и такая же тенденция к открытым слогам и чередованию «один гласный, один согласный», и такая же перечислительная интонация. Хлебников только, во-первых, довел эти тенденции до предела; во-вторых, взял за основу строки не с женскими, более употребительными, а с мужскими (как в № 202) окончаниями и этим усилил отрывистость и восклицательность; в-третьих, односложные концовки соединил по три в строчки трехударных макросов (это ему могли подсказать трехударные зачины считалок типа «Раз, два, три...»)[9].

Интерес к детскому творчеству входил как часть в общий интерес русских футуристов к примитиву: вспомним публикацию 13-летней Милицы в «Садке судей II» (1913) и статью Хлебникова «Песни 13 весен» (*НП, 338—340*). Интерес Хлебникова специально к детской зауми засвидетельствован К. Чуковским (для 1915 г.): «Меня заинтересовали шаманские запевки народных стишков для детей: „Коля, моля, селенга!..“, „Подригуни, помигуни!..“, „Тень-тень, потетень!..“ и др. Я сказал о них Хлебникову. Иные из них он знал, а те, что были неизвестны ему, записал в свою измызганную тетрадку огрызком карандаша... В ту же тетрадку записал он подслушанные мною из детских уст дразнилки и считалки: „Таты баты, шли солдаты...“ и „Таты баты, тара-ра! На горе стоит гора...“» (письмо А. Е. Парнису от 22 ноября 1968 г.)[10]. Можно добавить, что парные слова типа «Таты баты...» (ср. «Му́ри гу́ри...») были предметом интереса молодого Р. Якобсона, в 1919 г. близкого к Хлебникову и посвятившего им отступление в своей брошюре о Хлебникове[11].

Все это позволяет предположить: пьеса Хлебникова «Боги» есть не что иное, как исполински разросшаяся считалка, большая форма считалочного жанра, относящаяся к обычным считалкам, как поэма к маленькому

стихотворению. Для творческих экспериментов Хлебникова такая гиперболизация малых форм — не единственный случай: вспомним исполинский палиндромон (тех же лет) «Разин».

Если это так, то для нас становится понятнее и содержание пьесы: мы уже видели, «о чем здесь говорится», теперь мы можем увидеть, «что это значит»: чем, собственно, занимаются боги, собравшись в своем интернациональном сонме?

Прежде всего следует упомянуть два литературных источника этой темы. Во-первых, это два диалога Лукиана — «Совет богов» и «Зевс трагический» — оба вошли в сборник[12], вышедший в 1915 г. и легко доступный Хлебникову. В обоих обсуждается тема «интернационала богов» (на Олимпе теснятся боги и египетские, и фракийские, и скифские, потому что изверившиеся люди все чаще обращаются к ним); мотив «в первые ряды усади золотых ⟨богов⟩, за ними серебряных... грубых же и сделанных неискусно сгони куда-нибудь подальше» («Зевс трагический», § 7) мог дать толчок к начальным ремаркам об Ункулункулу и Цинтекуатле: боги отождествляются с их идолами. Во-вторых, это «Искушение святого Антония» Флобера, в котором проходит вереница богов — тоже подчеркнуто интернациональная, погибая один за другим, потому что век их кончился; декорация этой олимпийской сцены (гора, над нею другая гора) и ремарки, описывающие вид и действия богов длинными перечнями, ближайшим образом напоминают стиль хлебниковской экспозиции в «Богах» и место действия в соответственной II плоскости «Зангези» («Обнажаются кручи...»). Флоберовский мотив «мир холодеет», «Венера, полиловевшая от холода, дрожит...» (ср. в «Шамане и Венере»: «Покрыта пеплом из снежинок...») становится, как мы видели, в «Богах» почти сквозным. Это сочинение Флобера было памятно Хлебникову: в отрывке «Никто не будет отрицать того...» (*V, 115—117*) он пишет с точной датой 26 января 1918 г.: «Я выдумал новое освещение: я взял „Искушение святого Антония“ Флобера и прочитал его всего, зажигая одну страницу и при ее свете прочитывая другую: множество имен, множество богов мелькнуло в сознании... и потом все эти веры, почитания, учения земного шара обратились в черный шуршащий пепел...» (вспомним ремарку: «Пепел богов падает сверху»). Сжигая книгу, Хлебников реализовал то, что в ней описывалось: гибель богов. «Только обратив ее в пепел и вдруг получив внутреннюю свободу, я понял, что это был мой какой-то враг». К этому остается добавить, что у Лукиана в «Зевсе трагическом» боги собираются для того, чтобы послушать с Олимпа спор двух философов о том, есть ли боги, и победу одерживает тот, который неопровержимо доказывает: богов нет. Гибель богов — и там и тут.

Отношение к богам у Хлебникова оказывается амбивалентным. Боги как символы человечества прекрасны — отсюда идиллия исходного стихотворения «Туда, туда, где Изанаги...». Но боги как реальные хозяева мировых событий — это зло, это гнет, который должен быть свергнут (богоборческая тема, проходящая в творчестве едва ли не всех футуристов). Свержение это происходит в «Зангези», который был закончен через два месяца после «Богов». Во II плоскости («Истина: боги близко!..») боги занимаются своими делами и обмениваются репликами без ремарок — почти теми же строчками, что в пьесе «Боги». В XI плоскости «боги шумят крылами, летя ниже облака» и, прокричав десяток строк, исчезают («Боги улетели, испуганные мощью наших голосов. К худу или к добру?»). Это — потому, что в промежутке Зангези открыл людям закон времени и судьбы, «звездный язык» вселенной и «все роды разума», сделав этим их «могатырями». Зангези делал это на земле — а что делалось в этом промежутке на небе? Там Судьба, открывшаяся людям как закон, открывалась не знающим закона богам как гадание, как жребий. А форма этого гадания — считалка.

В поведении богов в пьесе Хлебникова можно найти аналоги всем этапам считания. При считании играющие становятся в ряд или в круг, каждый на свое место; считалочник начинает обходить всех, скандируя считалку по слогу или по слову на каждого; на кого-то падает последнее «выйди вон» (или «бакс», или «хрест» и пр.), и он выходит из круга; счет продолжается, круг постепенно сужается, пока не остается последний — тот, кому водить. Что мы видим в «Богах»? Ряда или круга, конечно, нет, но все боги неподвижны на своих местах, в репрезентативных позах: они готовы к считанию. Кто считалочник? Можно полагать, что о его роли напоминает Эрот/Амур: он один движется, суетится и даже колотит Юнону осокой, как настоящий считалочник, касающийся рукой пересчитываемых. Любовь, ведущая считалку, исход которой смерть,— образ вполне архетипический и очень по-хлебниковски выраженный. А можно полагать, что роль считалочника переходит от бога к богу со сменой реплик — при большом числе играющих и долгом считании считалочники могут сменяться[13]. Текст считалки — вся пьеса (по крайней мере, почти вся ее заумная часть). Время течет божественно-медленно, и, скучая от счета до счета, Венера успевает поплакать об Озирисе, Кали — поторжествовать над убитой жертвой, а Перун — ввести в круг нового играющего, Ундури. Роковое «выйди вон» падает на Бальдура — почти тотчас после того, как Лель, эта третья ипостась Эрота/Амура, сказал свои несколько строк и Юнона позвала «Бальдур, иди сюда»[14]: любовь и смерть смыкаются. Бальдур убит, круг богов сужается. И здесь мы начинаем понимать, что он — не первая и не последняя жертва, что это не первый и не по-

следний цикл счета. Бальдуру предшествовал Озирис, в начале пьесы оплакиваемый Венерой (может быть, по созвучию, он и был Зи-зи ризи, последний любовник Юноны?), а за ним последуют, рано или поздно, все остальные боги. В эту картину уже легко вписываются и речи Кали о смерти, и смерть змеи, и Ундури, высеченный остяком, и снежный пепел богов, падающий с неба.

Так представляет себе и читателю Велимир Хлебников одну из постоянных тем мировой мифологии, тему гибели богов — в виде исполинской считалки.

Туда, туда гдѣ
Изанаги читала Моногатори
Перуну,
а Эротъ сѣлъ на колѣна
Шанкъ-Ти
гдѣ Амуръ цѣлуетъ Мах-Эму.
и Тiенъ беседуетъ съ Индрой,
Гдѣ Юнона и Цинтекуатль
Смотрятъ Корреджiо
и восхищены Мурильо дитятей
гдѣ Ункулункулу и Торъ
играютъ мирно въ шашки
И. Хоккусаемъ восхищена
Астарта.
Туда! туда!

Автограф стихотворения Хлебникова
«Туда, туда...» (1919)

Л. Силард
Венгрия

КАРТЫ МЕЖДУ ИГРОЙ И ГАДАНЬЕМ
«Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро

Макроструктура «сверхповести» Хлебникова «Зангези»[1], как она вырисовалась, наконец-то, в издании В. П. Григорьева и А. Е. Парниса[2], держится на числе 22: ее составляет XXI «плоскость», каждая из которых отграничивается от следующей простой нумерацией («Плоскость I», «Плоскость II» и т. д.); им же предшествует не пронумерованная, но озаглавленная часть, носящая название «Колода плоскостей слова», а весь, таким образом, структурированный текст открывается коротким «Введением».

Число 22, представляющее собой число букв финикийского, а вслед за тем и древнееврейского алфавита, в культурном ареале Ближнего Востока с незапамятных времен имело сакральный смысл и не утратило этого качества во всех культурах, так или иначе хранящих связь с этой традицией.

Особыми значениями оно наделяется в библейско-евангельских и каббалистических текстах. Как в Ветхом, так и в Новом Завете числу 22 предназначена структурообразующая роль: вспомним, к примеру, алфавитные псалмы Псалтири, начальные буквы которых сменяют друг друга согласно порядку еврейского алфавита, что в переводах Библии передается простым вынесением еврейского названия буквы во главу «строфы» [в русском переводе см. псалмы 9—10, 25 (24), 34 (33), 37 (36), 111 (110), 112 (111) и особенно стройно выдержанные 119 (118) и 145 (144)].

Вспомним Откровение Иоанна Богослова, не соблюдающее принципа алфавитности, но придерживающееся деления на 22 «главы». Эта структурная весомость числа 22 в Библии могла сказаться на сравнительно редкой, но все-таки проявлявшей себя в России традиции воздвигать соборы о 22 маковки. На такой традиции, в частности, настояли крестьяне, заказавшие в 1714 г. строительство Преображенского собора в Кижах, вопреки распоряжению Никона строить соборы «о единой, о 3-х, о 5 гла-

вах». Принимать во внимание вероятную действенность этого круга библейско-евангельских ассоциаций в «Зангези» необходимо: как и Маяковский в «Облаке в штанах», Хлебников обыгрывал мотив нового апостола. Намек на соотносимость «сверхповести» Хлебникова с Евангелием вполне очевиден в начале IX плоскости, где восклицанием Зангези: «Благовест в ум», открывающим его проповедь (немного спустя — «моговест мощи»), обыгрывается русский перевод слова «Евангелие» — «Благая весть».

Семантизация числа 22 в нумерологии каббалистики непосредственно связана с ролью БУКВы в философии каббалы. Эта роль формируется опорной для каббалистов книгой «Zohar»: «Когда Святой, да будет Он благословен, сотворил мир, Он сотворил его с помощью священных букв Закона. Все буквы стояли перед Ним, именно тогда были образованы все комбинации алфавита».[3] Образ мира как универсального строения из 22 букв — исходных элементов — лежит в основе размышлений любого из каббалистов: «Мир, учат каббалисты, был образован по мистическому плану еврейской азбуки и гармонии между буквами, которыми Бог пользовался при начертании Книги жизни. Именно совокупность этих букв осуществляет красоту и совершенство вселенной, и ввиду того, что мир выявлялся к бытию по мере провозглашения этого алфавита, естественно, существует целый ряд вещей, связанных с каждой отдельной буквой, а потому каждая из них является символом и эмблемой... Таким образом, еврейские буквы обладают таинственной мощью не только потому, что помогают раскрыть аналогии в мироздании и некоторые гармонии в его строении; т. е. вещи, которые невежды никогда не смогут постигнуть, но и потому, что эти буквы служат как бы каналами, через которые деяния Божества изливаются в разум».[4] Соответственно и 10 сефиротов каббалистического дерева связаны 22 «истинными путями», как это акцентирует весьма почитавшийся символистами Кирхер (*Oedipus Aegyptiacus*). Потому для каббалиста перебрать алфавит — значит пройти вселенную.

Хотя Хлебников старательно умалчивает о своих касаниях каббалистики, его модель мира держится на сходных во многом, хотя и пифагореизированных, и «модернизированных» представлениях. В доказательство достаточно напомнить о таких ее фундаментальных положениях, как:

1) образ мира как Книги (хотя, забегая вперед, следует подчеркнуть, что структурный закон хлебниковского мира-Книги — не Свиток и не Кодекс, что принципиально отличает его от образа мира-Книги в каббале или же в культуре барокко);

2) представление о звукобуквах как об энергетических каналах универсума (ср.: звук-луч, или «конница звука», которую следует взнуздать), чем обусловлены и роль звуков в качестве детерминанты свойств вещей, и вытекающие отсюда принципы вибротургии, и семантизация звукобуквы;

3) соотнесенность звукобуквы с числом («миром правит число» / Числобог);

4) и даже закон Четырех букв, соотносимых с четырьмя основными элементами алхимии.

Итак, связь с каббалой налицо. И тем не менее она заслонена подчеркнутой установкой на Большие Арканы Таро. Установка эта подчеркнута очень простыми средствами:

а) тем, что число плоскостей — не 22, а 21 + 1;

в) тем, что совокупность их названа колодой (причем бисемия слова, т. е. связь его смысла и с картами, и с деревом в тексте обыгрывается).

Но зачем это противопоставление Таро каббалистике? Ведь — хотя история появления карт Таро до сих пор весьма затуманена — их соотнесенность с каббалистикой более или менее очевидна. Она сказывается и в общности основ нумерологии той и другой систем, и в таком простом факте, что многие каббалисты изучали, описывали и использовали символику Таро. К их числу принадлежали — если назвать наиболее популярных в России авторов новейшего времени — Сен-Мартен, Э. Леви, С. Гюйата, Папюс, от которых, каждый по-своему, отталкивались хорошо известные Хлебникову П. Д. Успенский и В. Шмаков.[5] С другой стороны, разумеется, люди, больше всего оперировавшие гадальными картами Таро, цыганки-гадалки — представления не имели о философии каббалы, но именно это и позволяет — при учете глубинно-символической ориентированности Таро на каббалу — рассматривать Таро чем-то вроде каббалы, спустившейся в субкультуру, или же, несколько точнее: субкультурным аналогом каббалы, восходящим к затерянному в памяти времен общему источнику. И именно этот последний факт, т. е. существование Таро в низовых слоях культуры, за пределами ее официально признанных институтов, и обеспечил, вероятнее всего, интерес художников эпохи постсимволизма к Таро. Можно пояснить эту мысль аналогией: подобно тому, как на смену и в оппозиции к сецессионной изысканности изданий «Мира искусства» пришла рукописная «антикнига» футуристов на серых обоях или оберточной бумаге, подобно тому и в противовес элитарным символистским занятиям философией каббалы была выдвинута ориентация на символику разного типа гадальных карт. И если Андрей Белый, как и Вяч. Иванов, увлеченные знаменитой статьей Вл. Соловьева, обратились к символике каббалы, если и М. Волошин встраивал в свои творения ассоциации с каббалой (ср. «Corona astralis»), то А. Ремизов, смотревший на элитарные замашки символизма с позиций субкультуры, не только обыгрывал тематизацию гаданья на картах, но и использовал символику карт в качестве структурообразующего элемента наррации («Крестовые сестры»). Сходен интерес к символике Таро и у М. Кузмина, т. е. во всех этих случаях внимание к Таро обусловлено демонстративной переориентацией на

низовую культуру, на субкультуру, неглижируемую «высокой эстетикой». Эта переориентация нового качества характерна и для Хлебникова. Однако ему — человеку с математическим образованием и, таким образом, более проницательному читателю П. Д. Успенского,— архитектоника колоды карт Таро предлагала более широкое поле обобщений: она дала возможность модифицировать образ универсума — Единой книги.

Чтобы пояснить существо этой модификации, следует напомнить данное П. Д. Успенским (и, возможно, известное Хлебникову) описание архитектоники Таро, которое несколько лет спустя было связано им с идеей «новой модели универсума».

Согласно пересказу П. Д. Успенского (суммировавшему старые и весьма разнообразно воспроизводившиеся предания эзотериков: справедливы они, или нет, с точки зрения нашей темы не существенно) колода карт Таро, число которых в разных системах колеблется между 76 и 79, но Больших Арканов всегда — 21 + 1, представляет собой бессознательно донесенную до наших времен, несмотря на все перипетии истории, древнеегипетскую «Книгу Тота». Каждая отдельная карта группы Больших Арканов, являющаяся копией отдельного изображения в храме Озириса, перенесенного сначала на металлическую пластину, затем на дерево, кожу и, наконец, в новоевропейское время, на картон, символизирует отдельный момент пути посвящения. То, что «Книга Тота» состояла из разрозненных (т. е. перемешиваемых) пластин, придавало образу соотносимого с нею мира совсем иные качества сравнительно с образом мира, представляемого Свитком или Книгой-Кодексом: ни Свиток, ни тем более Кодекс с его строго закрепленными страницами не оставляют места случайности в общем плане универсума: перед нами модель мира строгой детерминации. В отличие от этого Таро — «Книга Тота», собранная из определенного числа, но разрозненных и допускающих перемешку листов,— представляет собой иной образ универсума: такой универсум предполагает сочетание детерминации и случайности, необходимости и вероятности. Детерминация — в определенности и ограниченности элементов-возможностей, из которых состоит мир; случайность — в произвольности выпадания и комбинации этих элементов; соотнесенность необходимости и случайности результирует вероятность.

Модель универсума, представленная «Книгой Тота», отличается не только от модели строго детерминированного мира-Кодекса. Она отличается и от утверждаемого романтическим волюнтаризмом образа мира как карточной игры, где главная ставка — шанс, который следует вырвать у рока, ср.:

Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк, рок мечет, я играю.

Конечно, лермонтовский мотив мира — карточной игры весьма приметен и в поэзии, и в изобразительном искусстве авангарда 10-х гг., достаточно вспомнить иллюстрации О. Розановой к «Заумной гниге» Крученых — Алягрова или ее же и К. Малевича к поэме «Игра в аду» Хлебникова — Крученых, и тем более следует вспомнить саму поэму (1912, 1914). Концепция романтического волюнтаризма сформулировалась в ней по-авангардному хлестко:

Сражаться вечно в гневе, в яри,
Жизнь вздернуть за власа...
〈..........................〉
Ты не один — с тобою случай...
(*II, 120*)

С точки зрения нашей темы переход Хлебникова от «Игры в аду» к «Зангези» означал двоякую транформацию: одна состояла в том, что карты с уровня тематизации были переведены на уровень структурного принципа, другая же пометила переход от семантики игральных карт к семантике гадательных, от чистой воды волюнтаризма к футуризму — в непосредственном, беспримесном смысле этого слова. Известно, с какой настойчивостью пытался Хлебников решить «уравнения рока» (*Творения, с. 611*). Реконструируя структуру «Книги Тота», структура «Зангези» воспроизвела такую модель универсума, где детерминация (детерминированное число составных элементов: 21 +1) оставляет место случаю (поскольку карты выпадают и располагаются случайно) и даже возможности вычислить вероятность этого случая. Переход от «Игры в аду» к «Зангези» манифестирует глубинную связь, а вместе с тем и различие между игрой и гаданьем, заключенные в картах.

Как отмечено в работе Ю. М. Лотмана «„Пиковая дама“ и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в.»[6], «семиотическая специфика карточной игры 〈...〉 связана с ее двойной природой», что принципиально отличает ее, в частности, от шахматной: с одной стороны, карточная игра есть игра, т. е. представляет собой определенного типа модель конфликтной ситуации — «поединка» со своими правилами отношений его участников; с другой стороны, карты используются для гаданья, и «в этой их ипостаси активизируются иные — футурологические» функции: прогнозирующая и программирующая. При этом на первый план выдвигается иной тип моделирования, когда более действенна семантика отдельных карт. Вместе с тем «в функционировании карт как единого семиотического механизма эти два аспекта имеют тенденцию взаимопроникать друг в друга»[7]. Другими словами: оба аспекта, в сущности, моделируют ситуацию поединка индивидуальной воли с тем, что в

наше время принято называть «скоплением неизвестных факторов», приобретающим облик случайности как орудия судьбы.

Однако в ситуации игры агентом «судьбы» оказывается чаще всего формально равный игроку партнер, т. е. если угодно, ситуация игры чаще всего — «формально демократическая ситуация» поединка партнеров, в большинстве типов игр располагающих равными шансами, из-за чего на первый план выступает аспект конкуренции (интеллектуальной, волевой, прагматической), в конечном итоге — аспект поединка автономных воль, для которых существо ситуации сходно: необходимость принимать решения в условиях ограниченной, лишь вероятностной по содержанию информации о возможностях партнера-противника, и это превращает партнера-противника в носителя того, что теперь принято называть условиями неопределенности.

Фантастические ситуации литературных текстов соответствующего типа обычно заостряют этот аспект единоборства с «совокупностью неопределенных факторов», представляя, что за партнером-противником стоят надчеловеческие силы («Дьявол»).

В ситуации гаданья этот план конфронтации с «совокупностью неопределенных факторов», в просторечьи называемой судьбой, оказывается еще более действенным, хотя поначалу на первый план выдвигается, так сказать, гносеологический аспект: гаданье начинается как вопрошанье фатума, как попытка заглянуть за главную завесу — завесу времени (что есть одно из основных устремлений Хлебникова). Но этот гносеологический аспект непосредственно связан с (часто не осознаваемым и тем не менее самым важным) программно-стратегическим (т. е. футуристическим в непосредственном смысле слова): человек вопрошает судьбу, предполагая ответить на еще не совершенные ею ходы и разработать стратегию максимина, т. е. действуя «наилучшим образом в наихудших условиях»[8], постараться превратить фатум в фортуну.

При такой установке детерминация понимается как достаточно не строгая: она допускает возможность проникнуть в ее механизм и, таким образом, встать на путь овладения им, т. е., по слову Хлебникова, «вычислить уравнение рока». Человеку нашего времени привлекательна гибкость такого понимания судьбы, динамичность содержащихся в ней возможностей. В конечном итоге это и есть искомая установка на сочетание теономии с автономией.

Ближе всего такая модель мира к античной модели эпохи эллинизма, недаром для человека той эпохи весьма существенной была категория фортуны как «Доброй удачи», как богини, которую можно и следует расположить в свою пользу. Потому в античной жизни такое важное место занимали разные типы гаданий и предсказаний судьбы.

Библия представила мировой процесс в качестве деятельности Творца, не оставляющей места для фортуны. И закономерно, что в собственно христианском мире понятие судьбы-фортуны, а значит и разного рода гаданий должно было вытесниться в субкультуру, на периферию, в мир житейских представлений и простонародных поверий. И не менее закономерно, что по мере расшатывания строго детерминистической картины мира древняя установка на фортуну, «на вычисление уравнений рока», все более прокладывала себе дорогу в «официально оформленные слои культуры».

Начало этого процесса можно отнести к венецианскому XIV веку, когда существование карт Таро в Европе было зафиксировано письменными документами. Его бурным продолжением явился французский XVII век, когда наблюдения П. Ферма, Б. Паскаля и Х. Гюйгенса над закономерностями игр в карты и кости послужило оформлению теории вероятностей.[9] Новый всплеск интереса к «тарообразной» модели мира дал о себе знать в начале и в конце нашего века, усилив и прежде характерные для этого процесса приметы:

1) поиск добиблейских и доантичных, собственно древнеегипетских истоков (любопытно, что хотя неопровержимых доказательств в пользу возникновения Таро в Древнем Египте все еще нет,[10] — слова о древнеегипетском происхождении Таро уже проникли и в академическую литературу[11]);

2) известный параллелизм между трансформацией научно-математического оформления закономерностей поведения в условиях неопределенности, выделившего из теории вероятностей теорию игр[12], и проникновением «тарообразной модели мира» из субкультуры в «официально оформленные слои культуры». Математика и картомания перекликаются здесь как разноуровневые формы выражения общего стремления эпохи «вычислить формулу рока», овладеть закономерностями случайного, «ввести фактор случайного в процесс принятия решений по воле принимающего решение субъекта».

В поисках Хлебникова обе эти установки встретились. Они сказались и в разных вариантах «Досок судьбы», и в цикле работ о природе времени («Спор о первенстве», «Закон поколений» — с упоминанием Е. Блаватской), где Хлебников «старался разумно обосновать право на провидение» (*Творения, с. 713*) или предвидение, и в архитектонике «Зангези».

Кто хотя бы отчасти знаком с интерпретациями символики Больших Арканов Таро, тому не составит труда обнаружить, что в «Зангези» Хлебников придерживается этой символики с поразительной для него последовательностью. Сам способ преподнесения плоскостей (каждая со своим «уставом», своей доминантной звукобуквой и доминирующим принципом

комбинаторики), акцентированный первыми тремя и последними двумя плоскостями, обыгрывает метод П. Д. Успенского (приметный и у В. Шмакова, но не у Папюса), дающего сначала описание Аркана как ситуации и лишь затем комментарий — как движение в глубь смысла Аркана. Но если в интонации П. Д. Успенского доминирует «приличествующая теме» патетика, то установку Хлебникова отличает принцип карнавального снижения. К примеру: Аркан № 16 («Башня»), символизирующий ситуацию падения с достигнутой высоты (что обыграно и в «Записках чудака» Андрея Белого), у Хлебникова помечен вынесенным в название плоскости XVI словом «Падучая». Плоскость XVII соответствует Аркану № 17, который обычно носит название «Звезда» и символизирует «выбор судьбы», что у Хлебникова знаменовано карнавальной формулой Зангези: «Спички судьбы». Плоскость XXI — «Веселое место» — эквивалентна Аркану № 21, символизирующему мир, и т. д. Единственно проблематичной в цепи сопоставлений плоскостей «Зангези» с Большими Арканами Таро может показаться лишь плоскость XV, соответствующая Аркану № 15, который обычно носит название «Дьявол» и в христианизированной традиции интерпретаций связывается с ситуацией лжи. Но если мы вспомним, что другое название Аркана № 15 — Tiphon — указывает на алхимический аспект его образов (в том числе и дьявола), мы моментально обнаружим, что «Песни звукописи», заполняющие плоскость XV «сверхповести» Хлебникова, манифестируют образ алхимии слова, что находит выражение и в движении цветовой символики, и в обыгрывании слова «печь», и даже в появлении зайца — тотемического предшественника Тота, в религиозно-мистической литературе следующих столетий именуемого Гермесом Триждывеличайшим, зачинателем всех герметических наук, в том числе и алхимии. Таким образом, соответствия между колодой Больших Арканов Таро и колодой плоскостей слова «Зангези» более чем последовательны. Они, судя по всему, обусловлены сознательной ориентацией Хлебникова на те смыслопорождающие структурные возможности Таро, которые позволили П. Д. Успенскому именовать эту колоду карт своего рода синопсисом герметических наук, вполне сопоставимым с так называемыми философскими машинами средневековья и Возрождения, в частности, с *Ars Magna* Раймонда Луллия (которому иногда приписывается изобретение Таро) или с «инструментарием памяти» Джордано Бруно:

1. Макроструктура «Зангези», вслед за Большими Арканами Таро, представляет макрокосм как пространство прогнозирования (на основе соотнесения необходимости/неизбежности с вероятностью) и большой игры как свободного движения в заданных пределах (по принципу максимина[13]), в соответствии с деятельной игрой вселенной (Таро — Rota).

2. Совокупность плоскостей «Зангези» — вслед за совокупностью Больших Арканов Таро — представляет собой набор основных архетипических схем-ситуаций человеческой жизни, выражающий соотносимость микрокосма с макрокосмом.[14]

3. Движение от плоскости к плоскости в «Зангези» (как и от карты к карте в Таро) сопоставимо с движением посвящаемого в храме Озириса, как это описано Ямвлихом и воспроизведено — со всеми необходимыми оговорками — П. Д. Успенским: «Посвящаемый оказывался в длинной галерее, поддерживаемой кариатидами в виде 24 сфинксов — по 12 с каждой стороны. На стене, в промежутках между сфинксами, находились фрески, изображающие мистические фигуры и символы. Эти 22 картины располагались попарно, друг против друга... Проходя мимо 22 картин галереи, посвящаемый получал наставления от жреца... Каждый аркан, ставший благодаря картине видимым и ощутимым, представляет собой формулу закона человеческой деятельности по отношению к духовным и материальным силам, сочетание которых производит все явления жизни».[15]

4. Но если структура «Зангези» в самом деле воспроизводит структуру инициации, скрытую в Таро, это значит, что излюбленная Хлебниковым тема: учитель и ученик — реализовалась в его «сверхповести» не только тематически, как слово-проповедь Зангези и разнообразие откликов слушателей (верующих, прохожих и т. п.): она реализовалась в макроструктуре творения. Архитектоника «Зангези» указывает на выход из границ литературного текста: путь Зангези по плоскостям колоды ведет не только учеников и верующих — персонажи «сверхповести»,— он ведет и читателя, и зрителя. Недаром «сверхповесть» «Зангези» явилась путем посвящения для многих поэтов следующего поколения, в частности, для обериутов. Но, посвящая в тарообразную модель мира, Хлебников внес в нее свою модификацию. Это заострено построением итоговой плоскости (мир — веселое место), которая занята голосами по поводу Зангези (в частности, газетной сплетней), но завершена собственным словом Зангези: «Зангези не умер...» Так демонстрируется переход пространства судьбы в энергию слова, оформленный в качестве универсального закона в плоскости VI: «Пространство звучит через Азбуку» (*Творения, с. 477*).

М. В. Панов

СОЧЕТАНИЕ НЕСОЧЕТАЕМОГО

Символисты увидели мир через особую «поэтическую фигуру» — символ. У сравнения, как у весов. Две чаши: то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается. Если «то, с чем» дано, а «то, что» оставлено на догадку читателю, то это метафора. Наконец: символ — это метафора с безграничным числом истолкований. Понимание того, что сравнивается, отдано на волю читателю, и поэт ее ничем не стесняет.

У символистов «поэтическая фигура» оказалась не украшением, а способом видеть мир, строить его в поэзии. Это она в учебниках — «поэтическая фигура», а в поэзии она — глаз.

Стихотворения первых символистов — например, Сологуба, Бальмонта — опираются на лунный столб истолкований; истолкования семантически близки, они — рядом друг с другом... Напомню стихотворение «Ангел благого молчания» Ф. Сологуба, одно из вершинных творений русских символистов:

Ангел благого молчания,
Тихий смиритель страстей,
Нет ни венца, ни сияния
Над головою твоей.

Кротко потуплены очи,
Стан твой окутала мгла,
Тонкою влагою ночи
Веют два легких крыла...

...В тяжкие дни утомленья,
В ночи бессильных тревог
Ты отклонил помышленья
От недоступных дорог.

Если согласиться, что истолкование этого стихотворения может быть выражено в словах (вероятно, это так), то ряд этих истолкований окажет-

ся нескончаемым: „Ангел благого молчания“ символизирует творческую волю, отказ от мира суеты, внутреннюю сосредоточенность веры, преодоление одиночества, поэзию, преданность дружбы, достижение душевного мира, творческую целеустремленность, нравственный поиск...

Младшие символисты — в первую очередь, Блок и Белый — увидели мир, который допускает резкие различия в истолковании. Незнакомка у Блока — и воплощение философских прозрений Владимира Соловьева, и та, кого любил Блок, и его вера в человека, и трагизм человеческого одиночества... Бродяга в «Пепле» Андрея Белого — это именно люмпен, бродяга, но он же — память о Христе;

Сын Человеческий и — статистически определенная подробность России:

Я забыл. Я бежал. Я на воле.
Бледным ливнем туманится даль.
Одинокое, бедное поле.
Сиротливо простертое вдаль.

...Восхожу в непогоде недоброй
Я лицом, просиявшим как день.
Пусть дробят приовражные ребра
Мою черную, легкую тень!

Пусть в колючих, бичующих прутьях
Изодрались одежды мои.
Почивают на жалких лоскутьях
Поцелуи холодной зари...

Итак, у младших символистов цепи истолкований стали меняться. В них обнаруживаются резкие переходы от одного толкования к другому.

То ли потому, что река стала бурной, то ли облака по небу понеслись в вихре — но лунные столбы истолкований стали перекрещиваться и совпадать. И многие разные «то, с чем» (образы, данные текстом) стали опираться на один и тот же ряд истолкований, на один лунный столб.

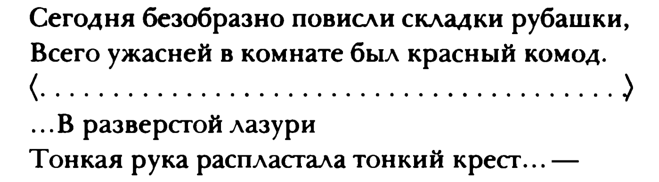
И рост хулиганства в России, и необыкновенно сияющие и долгие закаты над Васильевским островом, и прорицания мистиков, и рост стачечного движения, и неистовства сектантов, и распутинщина, и буйство наводнений и гроз, и пожары в поместьях, и смутные предсказания древних пророков — все это принималось поэтами как знаки, что мир, Россия подведены к какому-то краю.

Какой это край? Истолкование образа у младших символистов, как уже сказано, было контрастно-многозначным, лунный столб дробился и колебался. Так и трагические их прозрения включали разное понимание: тревожные явления мира были знаками приближающегося конца мира, или революции, или второго пришествия Христа, или гибели гума-

низма, или возрождения России, или нового нашествия гуннов, или наступления Царства Божия.

Стали знаком одного и того же ряда осмыслений: вспышки хулиганства — и закаты над Петербургом, стачки — и прорицания древности... Они все опираются на один и тот же столб истолкований, смутный и подвижный, как всякий лунный столб... Поэтому и сами эти, такие несоединимые образы оказались сведенными в один ряд, неожиданно и причудливо объединились в поэтических видениях символистов.

В стихотворении Блока:


Сегодня безобразно повисли складки рубашки,
Всего ужасней в комнате был красный комод.
〈.....................................〉
...В разверстой лазури
Тонкая рука распластала тонкий крест... —

и чудо креста, и красный комод — свидетельства невозможности прежней жизни, свидетельства края.

Такое же сведение реально-ужасного и вселенски-чудесного — у Андрея Белого (например, в поэме «Христос воскрес»). В один ряд становятся несовместимо-различные предметы — как знаки одних и тех же многосмысловых сущностей.

Итак, два изменения в строении символа: становится более неоднородным, внутренне конфликтным ряд истолкований; самые разные образы опираются на одни и те же осмысления, и это позволяет их свести вместе, поставить рядом. Неоднородность ряда истолкований переносится в ряд текстуально сочетающихся образов.

Как видно, социальная реальность оценивалась поэтами этого круга (часто — глубоко и проницательно, например, в творчестве Блока и А. Белого) по законам поэтики символизма.

В результате изменений поэтическая система символизма была подведена непосредственно к тому рубежу, за которым начинается поэтический мир футуризма.

Не только в образной системе символизм продолжается футуризмом; фоника А. Белого в его книге «Пепел» — уже футуристична. Об этом убедительно писали В. В. Тренин и Н. И. Харджиев. И не менее убедительно сказал В. В. Маяковский: «Прочел все новейшее, Андрея Белого. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо». Да, чуждо: поэтическая система была подведена к рубежу: его надо было переступить.

Глаз символизма — символ, метафора с безграничным числом истолкований. А глаз футуризма? Ключевым стихотворением для нас будет «Ничего не понимают» Маяковского:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:
«Будьте добры, причешите мне уши».
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,
лицо вытянулось, как у груши.
«Сумасшедший!»
«Рыжий!» —
Запрыгали слова.
Ругань металась от писка до писка,
И до-о-о-о-лго
хихикала чья-то голова,
выдергиваясь из толпы, как старая редиска.

Это было открытием. Простые слова, необидные,— и такой отклик! Оказывается, выходят из себя. Неистовствуют. Оказывается, здесь есть сила. Надо ее приручить.

Назовем такую конструкцию «сдвиг». Сдвиг — соединение несоединимого. Например, слов: „причешите мне уши". Сдвиг возможен в словесном строе произведения, в его ритмике, в рифме, в образной системе.

В учебных перечнях такой поэтической фигуры нет. Ее можно было бы поместить где-нибудь недалеко от оксюморона. Оксюморон сочетает противоположности: «Люблю я пышное природы увяданье» (А. С. Пушкин); «Смотри, ей весело грустить / Такой нарядно обнаженной» (А. А. Ахматова). Но в оксюмороне контекст, ситуация примиряют несовместимые смыслы. Их враждебность друг другу мучит одно мгновение, и сразу же приходит успокоение: да нет же на самом деле никакого столкновения!

Сдвиг — непримиримый, бунтующий оксюморон. Он не сулит успокоения.

Сдвиг существует как сдвиг, если он не мотивирован. Пусть ситуация, раскрытая в стихотворении Маяковского «Ничего не понимают», найдет такое объяснение: «Сказал, причешите мне уши, потому что был выпивши», или: «оговорился», или: «пошутил». Напряженность сдвига исчезает, исчезает сам сдвиг.

Настоящий сдвиг оправдан только «изнутри», строением произведения. Это оно своей поэтикой требует сдвига. «Извне» оправдания нет.

Каждый поэт берет любые средства, если они нужны для поэтического произведения: но среди их множества есть доминанта; она определяет стилистику произведения, то есть взгляд на мир. Хлебников, Маяковский, Каменский, Крученых, Асеев, Пастернак, Петровский смотрели на мир через сдвиг. Это был их глаз.

Эмоциональная сила сдвига вне сомнения; напомним: «И до-о-о-о-олго хихикала чья-то голова...» Но можно ли с помощью сдвига полноцен-

но отразить реальный мир? Сомнения могут быть хотя бы частично рассеяны таким сравнением. Если подходить к делу абстрактно, не обращаясь к реальности искусства, то возникнет, того гляди, недоумение: как же может скрипичный концерт, как могут звуки скрипки адекватно передать многообразие жизни? Практика искусства устраняет это сомнение. Очевидно, искусство, поэзия в том числе, специфически, по-своему выражает мир; если символ смог стать у поэтов знаком великих социальных волнений, то, вероятно, и сдвиг способен выразить богатство жизни. Настоящая статья — попытка показать это.

Сдвиг внутренне напряжен. С одной стороны,— он сочетание, целостность. С другой,— в его составе такие части, которые рвутся из этого единства, стремятся врозь. Противоречивая природа сдвига у разных поэтов реализуется по-разному. Кратко сравним Хлебникова с Маяковским, самым близким его соседом в мире поэзии.

У Хлебникова сдвиг пластичен: части переливаются одна в другую (сохраняя свое взаимоотталкивание), упор сделан на то, что очень разное необходимо для данного единства; сильны силы разъединения, но центростремительные силы господствуют над ними.

У Маяковского сдвиг представлен поэтической системой, где резки и определенны разрывы, сломы, отстояния. Единство в пределах сдвига сохраняется, но не благодаря всеохватывающей гибкой пластичности, а именно вследствие отстояния: если заявлен разрыв, то ясно, что он между тем и этим — между сущностями, которые и создали разрыв. Разрыв сам и есть гарант единства.

Приведем сравнение. Слово — вот естественный пример сочетания несочетаемого. Его основа обращена к реальности, к миру: она называет все, что есть в реальности и в сознании человека. Основа — средоточие лексического значения слова. Она смотрит вовне в то, что не язык, но языком отражено. Окончание слова обращено к самой речи: оно показывает связь слов, оно нужно для строительства предложения. И эти столь разные соседи могут быть сопряжены по-разному.

В агглютинативных языках одно от другого отделено резко и категорично. Полная определенность границы, четкая раздельность всех частей слова.

В фузионных языках дана та же глубокая спецификация основы окончания, но граница между ними пластически смягчена, она размыта; одна часть слова перетекает в другую — при том же принципиальном их различии.

Поэтика Маяковского агглютинативна, поэтика Хлебникова — фузионна. Это ведет к ряду содержательных различий, которые у нас будут постепенно выясняться по ходу статьи.

Вот какая ритмика у В. Хлебникова (отрывок из поэмы «Вила и Леший»):

«Ах, юность, юность, ты что дым!
Беда быть тучным и седым!»
Уж леший капли пота льет
С счастливой круглой головы.
Она рассеянно плетет
Венки синеющей травы.
«Тысячелетние громады —
Морщиной частою измучены.
Ты вынул меня из прохлады,
И крылышки сетью закручены.
Леший добрый, слышишь, что там?
Натиск чей к чужим высотам?
Там, на речке, за болотом?» —
Кругом теснилась мелюзга,
Горя мерцанием двух крыл,
И ветер вечером закрыл
Долину, зори и луга.

«Хоть сколько-нибудь нравится
Тебе моя коса?»
«Конечно, ты красавица,
То помнят небеса.
Ты приютила голубков,
Косою черная с боков!»
А над головой ее летал,
Кружился, реял, трепетал
Поток синеющих стрекоз.

Начало — четырехстопный ямб с мужской рифмой. Затем появляется женское окончание (...громады... измучены...), и это — сигнал читателю: приготовиться к смене метра: следующие строки («Ты вынул меня из прохлады...») — амфибрахий в три стопы. Резкость перехода смягчена рифмой: ямбы и амфибрахии перекликаются созвучиями. Но амфибрахий удерживается только в двух строках; начинается хорей. Это — жесткий перелом, но он не разрушителен; ритмическое течение не прервано. И это потому, что сохраняется тактовое единство. Все строки здесь — в 3—4 такта, в них три или четыре ударения, а это — тоже принцип организации стиха. Тактовый метр основан на постоянном количестве тактов (кусков текста, несущих ударение) в нескольких соседних строках. При этом различие в один такт между соседними строками не нарушает мет-

рику тактовика, так же как пиррихий не сбивает течение ямба. Итак, стих течет от одного стопного размера к другому, но тактовая стабильность сохраняется.

Три хореических стиха сменяются другими: четырехстопным ямбом, женская рифма сменяется мужской. Но тактовое единство — все строки в 3—4 такта — позволяет и этот перебой сделать плавно-пластичным. Далее:

> «Хоть сколько-нибудь нравится
> Тебе моя коса?»
> — «Конечно, ты красавица,
> То помнят небеса».

Это по-прежнему ямб, хотя уже трехстопный и с дактилической рифмой, но все же ямб. Однако вступила в свои права двухтактная организация каждого стиха — это внесло неожиданное новшество в ритмику. Ямбическая константа этот скачок сделала нерезким. Отрывок завершается четырехстопным ямбом, который уже участвовал в ритмической игре и воспринимается как желанный гость.

Итак, постоянная изменчивость; неизменная подвижность... притом переходы от одной метрики к другой пластически смягчены, разрыв в одном принципе строения стиха сопровождается целостностью в другом.

Каждый, даже самый начинающий стихотворец знает: поставить в стихотворении ямбическую строчку рядом со строкой-амфибрахием, хорей рядом с ямбом — самая разнузданная безграмотность. Несовместимы эти строки! У Хлебникова — совместимы.

Стих Маяковского не менее подвижен, чем стих Хлебникова. Но разница велика. Внутристиховая пауза, разлом строки у Хлебникова не играет ритмообразующей роли. Строка строится как единый изгиб, как целостное скольжение. У Маяковского, напротив, стих создан резкими паузами и внутри строки, и между строками:

> Дыры
>   сверля
>   в доме,
> взмыв
>   Мясницкую
>   пашней,
> рвя
>   кабель,
>   номер
> пулей
>   летел
>   барышне.

Ритмика подтверждает, что поэтика Маяковского агглютинативна, это поэтика сильных границ, а поэтика Хлебникова фузионна; границы текучи и неявны.

Эта система развивалась. Смена метра становилась все более частой, так что каждая (или почти каждая) строка несла с собой коренную новизну, была построена на свою стать. Постоянным оказался сам закон смены; этим постоянством и формируется стих. Вместе с тем неожиданность проникает и внутрь каждой единицы: в ямбической или дактилической строке может явиться слоговой сбив, в сочетании строк, построенном на постоянном числе тактов,— неожиданная строка, резко выбивающаяся из этого единства.

Возьмем отрывок из «Ночного обыска»:

—А это что? Господская игра,
Для белой барышни потеха?
Сидит по вечерам
И думает о муже,
Брянчит рукою тихо.
И черная дощечка
За белою звучит
И следует, как ночь
За днем упорно.
Кто играет из братвы?
—А это можем...
Как бахнем ложем...
Аль прикладом...
Глянь, братва,
Топай сюда.
И рокот будет, и гром, и пение...
И жалоба,
Как будто тихо
Скулит под забором щенок.
Щенок, забытый всеми.
И пушек грохот грозный вдруг подымается,
И чей-то хохот, чей-то смех подводный и русалочий.
Столпились. Струнный говор.
Струнный хохот, тихий смех.
— Прикладом бах!
Бах прикладом!—Смейся, море!
Море, смейся! Большой кулак бури,
Сегодня ходи по ладам...
В окопы неприятеля снарядом... раз!

...Ишь, зазвенели струны!
Умирать полетели.
Долго будет звенеть
Струнная медь.
— Вдарь еще разок,
Годок!
Гудят, как пчелы,
Когда пчеляк отымет мед.
Бах! Бах!

Каждая строка говорит другой: «Я иная!» Если бы восприятие ритма можно было рассматривать как рассудочную деятельность, то следовало бы сказать, что каждый стих заставляет читателя менять свою оценку: это пятистопный ямб. Нет, четырехстопный. Вернее — трехстопный... Очевидно, число стоп не важно. И не ямб это, а хорей; и стоп снова четыре. Но хорей легко превращается в двустопный ямб... Видно, не в том дело, ямб это или хорей. Здесь тактовый строй: в каждой строке два такта (плюс-минус один, как это обычно в тактовике)... Вероятно, это доминанта. Вовсе не доминанта: «И рокот будет, и гром, и пение...» Четырехтактовый стих, наперекор предыдущим; модифицированный ямб. Все-таки ямбических строк много; нельзя ли считать, что ямб — основа стихотворения, неямбические строки — частные отступления от доминанты? Нет, они идут «враздроб», не создавая ритмической инерции, не подчиняя себе другие стихи... Ямб, хорей, стихи с трехсложной стопой; притом количество тактов колеблется от одного до шести.

Неподвижной мерки нет. Строки сочетаются по принципу несовпадения. Каждая ритмическая организация строится на постоянстве каких-то данных. У Хлебникова константой является сменность стиха; постоянно его ритмическое обновление. Строки сочетаются потому, что они разноритмичны.

Это путь к свободному стиху, верлибру? Да, но у Хлебникова верлибр особый. Он легко включает рифмованные стихи (обычный верлибр сторонится рифмы: она его может превратить в раёшник), куски строгого классического стиха, частушку — и все это не в виде механических вставок, а в естественном движении стиха: от одного к другому, максимально иному.

Такое построение стиха уже затаило в себе принцип диалогичности и драматичности. Строки готовы стать репликами разных лиц. Драматичны поэмы Хлебникова; и даже многие его лирические стихи предполагают разные голоса, перебрасывание реплик от одного лица к другому (или изменение самого лирического героя).

Изменение ритмического плана речи на ходу, в процессе самой речи — вот на чем строится ритмика поэта. Этот принцип подхвачен синтаксисом: Хлебников любит анаколуф. Задумано было одно построение предложения, но в момент его осуществления план изменился:

Люди, когда они любят,
Делающие длинные взгляды
И испускающие длинные вздохи.

Красотинеющие зори
Застали встанственного утра.

Победы! Коварны оне,
Над прежним любимцем шаля.

В тебе, любимый город,
Старушки что-то есть.
Уселась на свой короб
И думает поесть.

Синтаксис показывает, что поэт свернул с дороги, на которую он было вступил; так построение предложения помогает ритмике стиха создать образ движения.

Непрерывность изменений. Льющиеся изменения. Одно поддерживает другое. Одно с другим говорит. И об одном: что все они — поток. Каждый метрический сдвиг, каждый синтаксический сбой мотивирован общим принципом построения текста...

Рифма, казалось бы, по самой своей сути — это совпадение. Слова в рифме — близнецы... Однако не все совпадающие звуки равноправны. Ассонанс (разновидность рифмы) допускает варьирование согласных и безударных гласных; но ударные гласные должны быть тождественны. (Не акустически, а фонологически; поэтому, например, допустима перекличка *и—ы*: *дым — летим*). То есть в точной, традиционной рифме «особенно совпадают» ударные гласные.

Наперекор этой общепризнанной сути рифмы идет хлебниковский консонанс:

Это было, когда золотые
Три звезды зажигались на лодках,
И когда одинокая туя
Над могилой раскинула ветку.

...Это было, когда рыбаки
Запевали слова Одиссея
И на вале морском вдалеке
Крыло подымалось косое.

Консонанс: все звуки совпадают (рифма!), кроме тех, которые непременно должны совпадать (не рифма!). В одном слове столкнулись рифма с нерифмой. Это можно понять и так: один звукоряд превращается в другой, обнаруживается движение между стихами.

У разных поэтов, любивших консонанс, он имеет различные функции. Такое кружевное подобнозвучие может придать стиху лоск и элегантность — это, возможно, привлекало в консонансе Шершеневича. Северянин ценил в консонансе, вероятно, то же, что в своих неологизмах. Они придавали его стихам вид загадочной игрушки — с легкой отгадкой. У Маяковского консонанс нередко накладывается на обычную рифму; это гиперболически увеличивает звуковую мощь стиха, а с другой стороны, дает сочетание традиции и отказа от традиции: мотив, всегда сильный в поэтике Маяковского:

Акционеры
сидят увлечены,
делят миллиарды,
жадны и озабочены.

Прибыль
треста —
изготовление ветчины
из лучшей
дохлой
чикагской собачины.

Или:

Как раньше,
свой
раскачивай горб
впереди
поэтовых арб —
неси,
один,
и радость,
и скорбь,
и прочий
людской скарб.

Антокольский в своих юношеских стихах любил «гласные провалы» как знак недостижения полноты жизни, как знак трагического неисполнения и невоплощения.

Что нужно в консонансе Хлебникову? Непрестанное движение, когда тождество и нетождество даны одновременно, движение, при котором, как известно, предмет и находится в данной точке, и не находится в ней. Соединено в общее целое то, что оторопелому обывательскому взгляду кажется несоединимым.

Консонанс — это переход на другую ступеньку. Это движение. Поэтому, вероятно, у Хлебникова и тематически стихи с консонансами полны динамики и — покоя:

В этот день голубых медведей,
Пробежавших по тихим ресницам,
Я провижу за синей водой
В чаше глаз приказанье проснуться.

В поэтике Хлебникова многое построено на обмане ожидания. Обманывает консонанс. И все течение хлебниковского стиха.

Прочитав первую строку стихотворения, написанную, предположим, дактилем, читатель вправе ожидать, что и следующий стих тоже будет дактилическим. Этому его научила поэтическая традиция. Такое ожидание у Хлебникова часто бывает обманутым. Метрическое сходство строк — случай в его поэзии, а не закон. В самой сути его поэтической системы заложено метрическое неподобие строк.

Однако каждая строка у Хлебникова, не равняясь на соседнюю строку, метрически от нее отодвигаясь, тем не менее имеет с ней нечто общее: они обе принадлежат поэтической речи, обе организованы внутренним стиховым движением. Следовательно, неподобие строк выдвигает на первый план их более обобщенный признак — принадлежность к определенной области словесной культуры — к поэзии.

Отзвуки этой особенности мы найдем в других ярусах поэтической системы Хлебникова — словесной и образной.

Сравнение строится на сходстве двух объектов:

Закованный в бронзу с боков,
Он плыл в темноте колеи,
Мигая в лесах тростников
Копейками чешуи.

(*Э. Багрицкий*)

Сравнение *копейка — чешуя* (чешуина, «одна штука чешуи») построено на перекличке многих признаков: плоская круглизна, малость, металлический блеск и мерцание...

Когда А. Крученых о небе говорит *сапог синевы*, то два объекта связываются воедино потому, что в них нет общих признаков. Сдвиг — антисравнение. (Контраст — не сдвиг. Контрастны *длинный* и *короткий*, *горячее* и *холодное* и т. д. При контрасте взята одна и та же шкала и сопоставляются ее крайние показатели. Сдвиг объединяет то, что нельзя свести в одну шкалу.)

Зачем сдвиг? Какое в нем художественное зерно? Сравнение обычно обобщает признаки предметов, сближает их. Копейка блестит не совсем по-чешуиному, но сравнение заставляет радоваться именно сходству, различие — не центр, а окраина сравнения. Поэтому в сравнении свое, особое у каждого предмета сглажено. Сравнение — тональная живопись.

Антисравнение, сдвиг, дает живопись с локальным цветом. Если небо — сапог синевы, то его синева особенно ярка и чиста; это очень круглое небо. Каждый признак взят в его абсолютности и гиперболизирован. Сдвигом он отделен от предметов, которые могут смутить его «самовитость».

Это основное дело сдвига: дать объекты в их специфической резкости. Но у каждого поэта такая основная функция сдвига проявляется своеобразно.

У А. Крученых мир предстает как трагически-безысходный хаос; он рождает и циническое отчаяние, и шутовскую удаль:

Зулусы пускают сухожилья стекол
шелковые колымаги
царствуют окорока земель
спят величавые сторожа
с окосевших небес
выпало колесо
всех растрясло
собаки в санях сутулятся
и тысяча беспроволочных чертей.

А. Крученых прекрасно показал, какой тяжестью ложится на плечи человека мир бесконечного разброда*.

* Прекрасно характеризовал творчество А. Крученых Николай Асеев: «И въелось в Крученыха / злобное лихо / непомнящих роду / пьянчуг, / замарах... / Прочтите / лубочную „Дуньку-рубиху“ / и „Случай с контрагентом / в номерах“. / Вы скажете — / это не литература! / Без супероблoжек / и суперидей. / Вглядитесь — / там прошлая века натура / ползучих, / приплюснутых, плоских людей. / Там страшная / простонародная сказка...» (поэма «Маяковский начинается»).

У Маяковского сдвиг служит изображению социальной разъятости мира, он говорит о необходимости преодолеть эту разъятость — и въявь показывает напряженность борьбы за преодоление.

У Хлебникова сдвиг служит изображению целостности и текучести мира. Невероятная разномасштабность и качественная несовместимость отдельных частей мира охватывается и объединяется целостным движением. Движение не может быть изображено перебором тождественных или похожих объектов. Переход от того же к тому же не есть еще движение. Обнять мир можно только объединением принципиального разного, переходом от этого к совсем иному. Так работает сдвиг у Хлебникова.

Все это говорится о сдвиге как о доминанте всего творчества того или другого поэта. Но особенно определенно эти индивидуальные черты сдвига проявляются в словесном ярусе, воплощены в сдвиге — поэтической фигуре. Именно о ней у нас сейчас пойдет речь. Зачерпнем несколько сдвигов у Хлебникова:

Полк узеньких улиц.
Я исхлестан камнями!
Булыжные плети
Исхлестали глаза!
Пощады небо не даст!
Пулей пытливых взглядов
Тысячи раз я пророгожен.
Высекли плечи
Булыжные плети!
Лишь башня их синих камней на мосту
Смотрела Богоматерью.
Серые стены стегали.
Вечерний рынок...

...Мы писали ножом.
Тай-тай, тара-рай!
Мы писатели ножом,
Священники хохота.
Тай-тай, тара-рай,
Священники хохота.
Святые зеленой корки,
Тай-тай, тара-рай,
Святые зеленой корки.

У Хлебникова как в звуковом ярусе, так и здесь, сдвиг смягчен, между частями сдвига перекинут мост, один или два признака. Получается сдвиг-сравнение:

Срубленный тополь, тополь из выстрелов,
Грохнулся наземь свинцовой листвой
На толпы, на площади!
Срубленный тополь, падая, грохнулся
Вдруг на толпу, падал плашмя.
Ветками смерти закрыв лица у многих.
Лязга железного крики полночные
И карканье звезд над мертвецкою крыш.

У тополя изнанка листьев — свинцового цвета. Имеет значение, видимо, и то, что и листья, и пули картечи «распределены» в воздухе, занимают значительный объем*.

Еще пример такого сравнения:

На почерке звука жили пустынники.
...Жилой была горная голоса запись.

Очертания горного хребта и кимограмма звука по очертанию похожи (Хлебников был знаком с работами Щербы), и только на этом сходстве построено несколько сравнений поэта, вот еще:

И снежной вязью вьются горы.
Столетних звуков твердые извивы.

Другие сравнения того же типа:

Пора
Царей прочь оторвать,
Как пуговицу от штанов, что стара
И не нужна, и их не держит.
Город... оглоблю бога
Сейчас сломал о поворот...
В тяжелых сапогах
Рабочие завода песни,
Тех зданий, где ремень проходит мысли,
Несите грузы слов,
Тяжелые посылки,
Где брачные венцы,
А может, мертвецы,
Укрытые в опилки...

---

* Может быть, подспудно принимается во внимание, что и дерево, и шрапнель *падают*. Но все-таки не совсем в одном смысле: падает (о шрапнели) — настигает сверху; падает (о дереве) — всё сильнее наклоняется, не устояв против произвола бури или топора. Таким образом, этот признак у обоих предметов тождественен по слову *падает*, но не по своей сути. См. о таких случаях дальше.

Такие сравнения только прикидываются сравнениями, а на самом деле они — сдвиг. Одного признака (или даже двух, потаенных и неочевидных) мало для того, чтобы два предмета признать ровней, когда все остальные признаки воинственно не совпадают. Возникает не чувство равенства, а чувство сдвига — художественно ценное, поскольку оно оправдано всем строем произведения.

В произведениях Хлебникова разные ярусы — звуковой, словесный, образный — построены на общих принципах; видимо, это характерно вообще для всякого полноценного художественного произведения. Обнаруживают сходство построения сдвиговое сравнение и консонанс (*медведей—водой*).

Обозначим: * — звук *д*, твердый или мягкий, безразлично; • — звук *й*. Гласные: Δ — о, □ — *е*. Тогда перекликающиеся слоги в словах *медведей — водой* можно изобразить так: *□• (дей) — *Δ• (дой).

Теперь обозначим так: * — признак «свинцово-серое», • — признак «множество». И при этом: Δ — «дерево с его листьями», □ — «снаряд с его пулями». Тогда ряды: *Δ• — *□• передадут сравнение: *тополь-шрапнель*.

Общность обозначения (конечно, схематически упрощенная) говорит о скрытой общности этих внешне несходных явлений: консонанса и сравнения-сдвига.

У Хлебникова есть явное стремление и те одиночные признаки, которые совпадают, сделать мнимыми, то есть сравнение-сдвиг превратить в полный сдвиг — хотя внешность сравнения остается. Такое намерение легко увидеть и у других футуристов, например, у Маяковского: он пишет: *хобот тоски. Тоска* сопоставляется с *хоботом*. И тому, и этому подходят эпитеты: и то, и другое — *серое, длинное* (или *долгое*), *тяжелое, способное удушить*. Все эти признаки реальны для *хобота* и метафоричны для *тоски*. То есть сравнение остается чистым сдвигом: реально-общего у этих двух объектов нет.

Дороги такие сравнения и Хлебникову:

Железною дорогою Москва — Владивосток
Гордился на пруту молоденький листок.

Железнодорожную линию, отходящую от основной магистрали называют *веткой*. Следовательно, станция и лист имеют общий признак: они на *ветке*. Конечно, это не реальная, а только омонимическая близость.

Пришел и сел. Рукой задвинул
Лица пылающую книгу.
И месяц плачущему сыну
Дает вечерних звезд ковригу.

И *лицо* и *книгу* читают («Я прочел отчаяние у него на лице...»). Поэтому *лицо — книга.*

Хлебников почему-то любит называть *фонарь* или *лампу* хлевом:

И паровозы в лоск разбили
Своих зрачков набатных хлевы,
Своих полночных зарев зенки...

И еще:

...Ручная молния вонзила
В покои свой прозрачный хлев...
Свершилась прадедов мечта:
Судьба людская покорила
Породу новую скота.

Последний отрывок почти проясняет дело, полный свет на него бросает стихотворение:

Как стадо овец мирно дремлет,
Так мирно дремлют в коробке
Боги белые огня — спички, божественным горды огнем.
Капля сухая желтой головки на ветке.
Это же праотцев ужас —
Дикий пламени бог, скорбный очами,
В буре красных волос.
Молния пала на хату отцов с соломенной крышей,
Дуб раскололся, дымится,
Жены, и дети, и старцы, невесты черноволосые,
Их развевалися волосы,
Все убегают в леса, крича, оборачиваясь,
рукой подымая до неба...
Дико пещеры пылают...
Соседи бросились грабить село из пещер.
Копья и нож, крики войны!
Клич «с нами бог!»
И каждый ворует у бога
Дубину и длинные красные волосы.
«Бог не с нами!» — плачут в лесу
Деревни пылавшей жильцы.
⟨.........................⟩
А сыны: «Мы с нами!» —
Запели воинственные
И сделали спички,
Как будто и глупые,

И будто божественные,
Молнию так покорив,
Заперев в узком пространстве...
Сделали спички —
Стадо ручное богов,
Огня божество победив.
⟨.......................⟩
Небо грозовое, полное туч —
Первая коробка для спичек,
Грозных для мира.
Овцы огня в руне золотом
Мирно лежат в коробке.
А раньше пещерным львом
Рвали и грызли людей,
Гривой трясли золотой.

Коровы и овцы, прирученные звери, в знак своей покорности пребывают в хлеву. Небесный огонь, грозный зверь, тоже покорился: он смирно покоится в своем хлеву — в коробке спичек. Электричество, смирившееся перед человеком, заключено в лампу, это — хлев для электричества. Так становятся ясными и убедительными «набатные хлевы паровозов».

Хлебников считал, что он открыл законы судьбы: математическую формулу, позволяющую предсказывать события. (Для поэтического мира Хлебникова эта формула — несомненная реальность.) Формула, считал поэт, делает человека властелином судьбы. Поэтому стихотворение, оборванное нами на полуслове, кончается так:

А я же, алчный к победам,
Буду делать сурово
Спички судьбы.
Безопасные спички судьбы!
Буду судьбу зажигать,
Разум в судьбу обмакнув.
⟨.......................⟩
Буду судьбу зажигать,
Сколько мне надо
Для жизни и смерти.
Первая коробка
Спичек судьбы.
Вот она! Вот она!

Какое прекрасное торжество сдвига! Спички судьбы, овцы огня, стадо ручное богов, дубина у бога, небо — коробок для спичек...

Ясно стало и то, что «прозрачный хлев» — это омонимическое сравнение — сдвиг. Скот содержится в хлеву; электричество содержится в электрической сети... в ином смысле содержится...

Резкость сдвига в словесном ярусе смягчена уже тем, что он часто дается Хлебниковым в виде сравнения. И сравнения Хлебников любит без швов, без слов *как*, без обозначения его границ. Оно вплавлено в текст.

Текучесть сравнения видна еще в одном его признаке: Хлебников часто представляет его в качестве метаморфозы; не А как Б, а по-другому: А превращается в Б. Примеры общеизвестны. Вообще Хлебников часто разрушает статичность сравнения, вводя в него действие:

Вдруг смерклось темное ущелье. Река темнела рядом,
По тысяче камней катила голубое кружево.
И стало вдруг темно, и сетью редких капель
Покрылись сразу мы. То грозное ущелье
Вдруг встало каменною книгой читателю другого,
Открытое для глаз другого мира.
Аул рассыпан был, казались сакли
Буквами нам непонятной речи.
Там камень красный подымался в небо
На полверсты прямою высотой, кем-то читаемой доныне книгой,
Но я чтеца на небе не заметил,
Хотя, казалось, был он где-то около,
Быть может, он чалмой дождя завернут был,
Служебным долгом внизу река шумела,
И оттеняли высоту деревья-одиночки.
А каменные ведомости последней тьмы тем лет
Красны, не скомканы, стояли...

Все пронизано движением.

Сравнение часто лежит в основе неологизмов Хлебникова. Когда он говорит: «Верхарня серых гор», то воедино сведены значения: *верх, Верхарн* и указание на место, ср. *пекарня, слесарня.* Горный пик и Верхарн сопоставляются, потому что они оба — вершины. Неологизм возрос на омонимическом сравнении-сдвиге, о котором у нас только что была речь.

И каждого мнепр и мнестр,
Как в море русское, стремится в навину.

Местоименный корень, вводящий понятие личности («я»), соединен с отрезками из названия рек Днепр и Днестр. Личность рассматривается как могучая река (характерная для Хлебникова точка зрения).

Футуристы любили неологизмы. Они встречаются и у символистов: *лазурность, бестревожность, просверканье, перезвонный, грузнотяжкий, отпечалиться...* Таких слов нет в лексиконах, но они не кажутся новыми: они созданы по продуктивным, привычным, ходовым образцам. Функционально они не являются новыми словами.

Футуристам понадобились слова, отвечающие их поэтике. Такие, в которых соединялось бы несоединяемое. То есть понадобились слова, составленные из частей, не склонных к соединению. Неологизмы, в которых есть бунт против привычных моделей слова, но такой бунт, который отвечает затаенным желаниям самого слова, не насилие над ним, а наращение его возможностей. Хлебников пишет;

Кому сказатеньки,
Как важно жила барынька...

Ребенку говорят: *Пора спатеньки...* Но, пожалуй, только в этом глаголе и употребляют (все-таки скорее как индивидуальную речевую привычку) ласкательный суффикс: глаголы туги на ласку. Хлебников расширил права этого суффикса, получился явный, не скрытый неологизм.

Есть слова: *чернильница, вафельница, пепельница, песочница, перечница, сокровищница, кадильница, звонница, мельница.* Они своей внутренней формой отвечают на вопрос: для чего? И ответ — либо именной, либо глагольный: *чернильница* — для чего? для чернил; *мельница* — для чего? чтобы молоть. Ответы прямые и простодушные. Хлебников пишет:

И, взяв за руку, повел в гордешницу
Здесь висели ясные лики предков.

Портретная названа *гордешницей.* Место, чтобы гордиться фамильной славой. Здесь внутренняя форма (то есть отношение смысла данного слова к тому, который выражен исходным, производящим словом *гордый*) вовсе не простодушна. Она насмешлива. В этом — отклонение от модели. Среди слов на *-ница,* со значением вместилища, нет лукавых слов. Нет шутливых. Нешутливый суффикс Хлебников ввел в шутливый контекст. Слово говорит больше, чем можно было бы ожидать от слова с таким суффиксом.

Иногда отклонение от образца показано в самом тексте:

Мы друг в друга любуны.
Полюбовники?
                Погубовники!

Всем известное (просторечное) слово *полюбовники* имеет глагольную исходную основу: *полюбить.* Новообразование *погубовники* отворачивается

от глагола, это слово опирается на именную основу: *губы*. В модель: *по...* + корень + *овники* входит чужак: корень иного типа. Ничего, живет: как раз и нужен был, по всему стилю поэта, нарушитель спокойствия.

И это — любимый ход в поэзии Хлебникова: строится ряд, в котором нарастает отклонение от исходной данности. Слова, близкие по своему строению, постепенно оттекают от первоначальной модели:

Я — отсвет, мученик будизн...
Я — отцвет цветизны...
Я — отволос прядущей смерти.
Я — отголос кружущей верти.
Я — отколос грядущей зыби.

Отволос — прядь, которую отделили Парки, чтобы отстричь (видоизменение древнего мифа). Отколос — один колос на волнующейся людской ниве, отъединенный от других. *Отголос* — эхо голоса смерти.

Начало — в слове *отсвет*, которое сохраняет связь с глаголами *отсвечивать*, *светить*... Слово общеупотребительное. От него идет отсчет. Далее — цепь неологизмов: *отцвет* еще держится неподалеку от исходного *отсвет*, связано с глаголом *отцветать*. Но уже *отволос* неглагольное слово; вернее — глагольное по приставке, неглагольное по корню. В приставке появляется значение: «нечто отдельное», которое в начальных словах *отсвет*, *отцвет* отсутствовало. Далее идут слова: *отголос* и *отколос*, явно именные, они не связаны смыслом с глаголами *отголосить*, *отколоситься*. И если *отголос* — это эхо, отголосок, звук, отделенный от источника (для истолкования подходит причастие, глагольная форма), то *отколос* — отдельный колос, в объяснении нет причастия, глагольность устранена. Так в этом ряду угасает глагольность и идет движение в сторону от исходного образца. Последние слова не только наклонены к нему, они поставлены перпендикулярно.

Мы говорили, что творчество Хлебникова, все в целом, можно сравнить с фузионным языком. Теперь, рассматривая неологизмы, мы подошли к области, где легко проверить правомерность нашего сравнения. Ведь если все творчество Хлебникова фузионно, то несомненно фузионны должны быть и слова, им создаваемые. Так оно и есть.

Неологизмы у Хлебникова построены таким образом, что основа и производящая основа и суффикс слиты, спаяны, граница между ними скрыта. Но сильное смысловое отталкивание морфем остается.

Например, Хлебников очень любит унификсы. Унификсы — такие части слова, которые в языке встречаются «одноразово», в одной лексеме (или в немногих, не объединенных смыслом). Поэтому их отдельность, естественно, остается вне поля зрения говорящих. Отдельность морфемы

для носителей языка существует только в продуктивных моделях, все время, ежедневно рождающих новые слова. У Хлебникова унификсы, по значению резко вклиниваясь в основу, в то же время остаются и неотделимы от нее, их трудно признать отдельностью:

Читая резьмо лешего...
Резьмодей же побег за берестой
Содеять новое тисьмо*.

Ср.: *письмо.*

...умнядь вспорхнула в глазовом озере.

...О чистая лучшадь, ты здесь,
Ты здесь, в этом вихре проклятий?

Ср.: *чернядь.*

Владавец множества рабов...

Ср.: *красавец.*

Речь моя — плясавица
По чужим устам...

Ср.: *красавица.*

Белейшина — облако...

Ср.: *старейшина.*

Я любровы темной ясень.
Я глазами в бровях ясен.

Ср.: *дуброва*

О, лебедиво! О, озари!

Ср.: *огниво.*

Сюда училицы младые.

Ср.: *кормилицы.*

Я, милош, к тебе бегу,
Я милыню тела алчу.

Ср.: *гордыня.*

Дорогами облачных сдвигов
Мы летели как синий темнигов.

Ср.: *Чернигов.*

Огромное число неологизмов у Хлебникова, когда присоединяется не морфема, значимая часть, а отрезок, обрывок слова. Он сам по себе не

* Какое предвиденье современных археологических открытий! Хлебников пишет о берестяных грамотах.

значим, он только напоминает о значении слова, откуда он взят, и не претендует на особливость, на отграниченность. Вот так:

И гасло милых милебро...

Ср.: *серебро*. Выше уже упоминались неологизмы *мнепр* и *мнестр*.

Хлебников работает обычно со словообразовательными суффиксами, редко—с префиксами. Понятно: приставки агглютинативны, поэтому они и не нужны для фузионных неологизмов Хлебникова.

А Маяковский особенно ценил префиксальные неологизмы. Понятно: его неологизмы агглютинативны. Границы между морфемами резки. Используются наиболее продуктивные словообразовательные модели. При этом сохраняются самые распространенные значения прибавляемых аффиксов.

Некоторые стихотворения Хлебникова представляют собою поток неологизмов. Иногда—однокоренных («Заклятие смехом», «Иди, могатырь!» и др.). Корень протекает через ступени, пороги моделей. Возникает впечатление языка, который создается на глазах у читателя. Обнаруживается, что поэзия Хлебникова обладает свойствами текучести и сиюминутности: читатель вправе подумать, что он застал процесс созидания языка—поэзии—мысли поэта.

Мы уже говорили о том, что текучесть стиховой организации произведений Хлебникова приводит к тому, что строка представляет не тот или иной размер, а поэтическую речь вообще. Ямб, хорей, анапест, наплывая друг на друга, отрицают друг друга, не позволяют принять текст за ямб, хорей, анапест.

Так и с неологизмами. Один следует за другим, модели сменяют друг друга—явно, что они демонстрируют художественную речь как целое, а не расцвечивают данное место ее. Характерно, что стихотворение Хлебникова может состоять из ряда неологизмов, поставленных один за другим:

Трепетва.
Зарошь.
Умнязь.
Дышва.
Дебошь.
Пенязь.
Будязь...
Лепетва...

Похоже на список действующих лиц ненаписанной пьесы. Пьесы, существующей как творческая возможность. И вся лексика Хлебникова да-

на как свидетельство творческих возможностей языка — так же, как его ритмика знаменует ритмическую подвижность русской речи.

Произведения Хлебникова объединены образом лирического героя. Этот образ — главное художественное открытие поэта. Образ изменчивый, вбирающий в себя разные облики, пластически сливающий их. Лирический герой Хлебникова — это пророк, ребенок, ученый, колдун, конструктор-изобретатель, невменяемый, воин, бомж — как сказали бы сегодня, инопланетянин. И все ипостаси поэта перетекают одна в другую, совмещаются, пластически наслаиваются одна на другую. «Все — в одном!» (Мы вспомнили слова Сатина).

Необычность этой личности поражает читателя, но он не должен забывать, что она — создание искусства. Образ, живущий в поэзии Хлебникова, и его реальная личность имеют разное «устройство», об этом говорят письма поэта. Они показывают, что блага «здравого смысла» были вполне доступны Хлебникову и привычны для него. И в письмах, конечно, виден гений Хлебникова, но в поэзии он иной: создан в пределах искусства. Искренний, истинный, но другой. Обратимся к этому образу, к поэзии Хлебникова.

Хлебников не подражает детской речи, ее не передразнивает. Но стихи его часто передают детскую ясность взгляда:

Вблизи цветка качалась чашка;
С червем во рту сидела пташка.
Жужжал угрозой синий шмель,
Летя за взяткой в дикий хмель.
Осина наклонила ось,
Стоял за ней горбатый лось.
Кричал мураш внутри росянки,
И несся свист златой овсянки.
Ручей про море звонко пел,
А Леший снова захрапел.

В огорчении этот леший ведет себя совсем как ребенок:

И просит, грустящий, глазами скользя;
Но Вила промолвила тихо: «Нельзя!»
И машет строго головой.
Тот, вновь простерт, стал чуть живой.
Рога в сырой мох погрузил
И, плача, звуком мир пронзил.

Стихи эти — совсем не для детей; детский образ, один из многих, возник и исчез, сменившись иными обликами лирического героя. В поэме «Невольничий берег», посвященной войне, трагические видения сменяются детски-ясным созерцанием мира:

Те, кому на самокатах
Кататься дадено
В стеклянных шатрах...
Через стекло самоката
В уши богатым седокам самоката.
Недотрогам войны,
Несется в окно вой
Из горбатой мохнатой хаты...
Струганок войны стругает...

(Хлебников нашел «чуковское» слово *стpуганок* задолго до самого Чуковского).

С той же темой войны связан у Хлебникова и образ преодоления детства, наивности, неведения:

В крови утопая, мы тянем сетьми
Слепое человечество.
Мы были, мы были детьми,
Теперь мы крылатое жречество.

Образ ребенка сменяется образом жреца. Образ ребенка нужен Хлебникову, чтобы передать такие важные для него (и для всех) достоинства, как смелость, прямота, доверчивость:

Хочешь, мы будем брат и сестра,
Мы ведь в свободной земле свободные люди,
Сами законы творим, законов бояться не надо,
И лепим глину поступков.
Знаю, прекрасны вы, цветок голубого,
И мне хорошо и внезапно,
Когда говорите про Сочи
И нежные ширятся очи.
Я, сомневающийся долго во многом,
Вдруг я поверил навеки,
Что предназначено там
Тщетно рубить дровосеку...
И страшных имен мы не будем бояться.

Это стихотворение, как видим, запечатлело другую смену: мудрец превращается в ребенка.

Перед всеми пророками, которые время от времени появляются в русской поэзии, Хлебников имеет то преимущество, что его пророчество сбылось: в 1912 году он точно предсказал революционный взрыв 1917 года. Можно считать это случайностью.

Более чудесно, что он предсказал архитектуру XX века, в ее наиболее значительных достижениях (стихотворения «Москва будущего», «И позвоночные хребты...»). Прозорливо и смело он нарисовал дома будущей эпохи. «Бревно стекла», сказал Хлебников о многоэтажном доме — задолго до того, как Франк Ллойд Райт построил такое уходящее в небо стеклянное бревно. Одно из предсказаний Хлебникова осуществляется, видимо, только сейчас — дом, который поворачивается вслед за ходом солнца по небу: «И если люди — соль, не должна ли солонка идти посолонь?» Ряд созидателей современной архитектуры должен начинаться так: Хлебников, Ф. Л. Райт, Ле Корбюзье, братья Веснины, Леонидов, Ладовский, Мис ван дер Роэ, Нимейер...

Очевидно, в самом стиле Хлебникова, в строе его произведений было нечто, делающее возможным пророчество.

Его лирический герой — ученый. Нужна была особая наука, такая, которая могла бы войти в поэзию. Хлебников ее создает: свою филологию, свою философию истории... В науках Хлебникова достигнуто сочетание несочетаемого: плодотворная научная идея и ее фантастическое применение. Так, в теории «звездного языка» впервые высказана мысль о том, что в слове можно выделить его смысловые слагаемые (семантические множители), и фантастическое предположение, что главный смысловой компонент связан с первой согласной в слове.

В своих стихах Хлебников явно инопланетянин. Он не знает того, что вошло в кости всякого жителя Земли. Не ведает, что животное не ровня человеку. Не информирован о том, что люди не братья друг другу. Не догадывается, что время необратимо. Не осведомлен, что каждому должно впечататься в какую-нибудь матрицу. Ему чужды всеобщие идиомы быта, обычаев, речи.

Последнее особенно заметно в его произведениях. Каждому, кто пишет, ясно: надо идти проторенными путями слова. А он, инопланетянин, не знает, какой проторенный. И потому у него выходит вот так чудесно:

Хребтом прекрасная сидит,
Огнем прекрасных глаз трепещет,
Поет, смеется и шалит,
Зарницей глаз прекрасно блещет...

Ни один редактор такое не пропустит. Инопланетянин не знает, что писать надо для редактора. (Хлебников, видимо, избежал редактора,

но все же он пишет, не думая о блюстителях стиля: у них, там, так принято...)

Иногда Хлебников притворяется сумасшедшим. При этом обнаруживается, что он — гигантский сумасшедший:

Я 〈...〉
Род людской сломал, как коробку спичек.
Был шар земной
Прекрасно схвачен лапой сумасшедшего:
— За мной!
Бояться нечего!

Н. Асеев как-то сказал: не только поэт делает стихи, но и стихи делают поэта. Лирический герой Хлебникова создан по законам его поэтики. В нем слиты разные, несовместимые типы. Трудно предположить, чтобы такой герой был Семен Семеныч. То есть отдельный человек с личным почтовым адресом. Вместе с тем он и не абстракция. Он изображен Хлебниковым, как человек, являющий собою определенную культуру.

Вспомним: каждая строка в стихотворении Хлебникова — не вестник данного размера, она являет собою поэтическую речь в целом. Лирический герой «изоморфен», типологически подобен стиховому строю хлебниковской поэзии. Он многообразен, потому что многообразна культура, представляемая им.

Речь шла о лирическом герое Хлебникова. Поскольку эпос поэта лирически активен, этот герой является и в поэмах Хлебникова. Но есть и собственно эпические образы. Они особенно ясно показывают единство поэтики поэта.

Герои поэм Хлебникова — представители разных культур, и так именно они и выступают. Поэт наслаждается различием и несовместимостью этих культур, питая надежду, что между ними возможны союз и дружба... Утопическое желание? Оно было дорого поэту.

Язычество и христианство — тема поэмы «Поэт». Русалка жалуется, что ее мир, мир языческой культуры, обречен на смерть:

...«На белую муку
Размолот старый мир
Работою рассудка,
И старый мир — он умер на скаку!
И над покойником синеет незабудка»...

Поэт примиряет языческий и христианский миры; он

...рукою вдохновенной
На Богоматерь указал:

«Вы сестры. В этом нет сомнений.
Идите вместе». — Он сказал: —
«Обеим вам на нашем свете
Среди людей не знаю места
(Невеста вод и звезд невеста).
Но, взявшись за руки, идите
Речной волной бежать сквозь сети
Или нести созвездий нити...»

Примирению и союзу античной и шаманской культуры посвящает лебников поэму «Шаман и Венера». Тема единства культур окрашивает е творчество поэта.

Культура — это весь духовный мир, весь жизненный уклад целой эпо- ι или целого народа. Приятие разных культур — это приятие человече- ва как целого. Это умение подняться над представлением, что есть 'льтуры, годные только для гибели. Поэтому Хлебникову дорого свиде- льство их мирного сосуществования как свидетельство целостности ми- ι. Он видит языческие знаки на скале, и рядом — икона, прибитая к бе- :зе. Это радует его, в этом он видит знак возможности мирной дружбы ιзнородных культур — возможности сочетания несочетаемого:

Пришел охотник и раздел
Себя от ветхого покрова
И руки на небо воздел
Молитвой зверолова.
Поклон глубокий три раза,
Обряд кочевника таков.
«Пойми, то неба образа,
Соседи белых облаков».
На вышине, где бор шумел
И где звенели сосен струны,
Художник вырезать умел
Отцов загадочные руны.
Твои глаза, суровый боже,
Глядят в расщелинах стены.
Пасут оленя и треножат
Пустыни древние сыны.
И за суровым клинопадом
Бегут олени диким стадом.
Застыли сказочными птицами
Отцов письмена в поднебесьи.
Внизу седое краснолесье

Поет вечерними синицами.
В своем величии убогом
На темя гор восходит лось
Увидеть разговора с богом
Покрытый знаками утес.
Он гладит камень своих рог
О черный каменный порог.
Он ветку рвет, жует листы
И смотрит тупо и устало
На грубо древние черты
Того, что миновало...
Но выше пояса письмен,
Каким-то образом спасен,
Убогий образ на березе
Красою ветхою сиял.
Он наклонился детским ликом
К широкой бездне перед ним,
Гвоздем над пропастью клоним,
Грозою дикою щадим,
Доской закрыв березы тыл,
Он очарованный застыл.
Лишь черный ворон с мрачным криком
Летел по небу, нелюдим.

Человечество пережило много трагедий, связанных с тем, что одна культура убивала другую. Чего же хотел Хлебников? Их слияния? Нет, слияние — утрата главных, наиболее ценных отличий; утрата неповторимости. Хлебников хотел мирного многообразия культур. Об этом и его поэмы, и его лирика.

«Ладомир» — великое ликование оттого, что мечта сбывается. Но одновременно в творчестве Хлебникова усиливаются и трагические мотивы, с особенным напряжением раскрытые в поэмах «Ночь перед Советами» и «Ночной обыск». Подступы к этой трагической напряженности были и раньше; например, в поэме «Гибель Атлантиды» нарисована борьба культуры жрецов и рабов — борьба, которая оканчивается гибелью Атлантиды. Особенность взгляда Хлебникова в том, что у него обе стороны, столкнувшиеся в борьбе, сохраняют свое достоинство и верность своей жизненной высоте. Это, в первую очередь, относится к поэме «Ночной обыск».

Образная система Хлебникова драматизируется, так же, как драматизируется, становится более напряженно-изменчивым звуковой ярус. Причины — две: рост напряженности в социальной жизни России и — внут-

реннее направление развития русской поэзии; уже у символистов она вступила в область усиления контрастов, противопоставлений, напряжений, несовпадений в стихе, в слове, в образах; после символистов это движение становится особенно сильным.

Когда-то, в полемике с Опоязом, было высказано убеждение, что говорить о внутренних законах движения поэзии, искусства, значит противоречить марксизму. Казалось, что отрицать в области духа способность к саморазвитию, все сводить к обусловленности извне — этого требует подлинно научная методика. Не сама поэзия проходит круг развития, это ее в толчки гонит социальная действительность! «Вы считаете сущностью то, что не является сущностью»,— упрекнул опоязовцев один из их оппонентов, высококультурный и влиятельный в то время (20-е годы) деятель: Н. И. Бухарин.

Каждый значительный шаг в художественном развитии человечества определяется и требованиями действительности, и возможностями, которые дает данный этап в развитии искусства, в том числе — поэзии. Хлебников-поэт был необыкновенно дальнозорок. Он умел видеть в жизни то, что не видели другие. У него в поэзии был свой особый глаз, и он называется: сдвиг. С помощью этого глаза Хлебников увидел единство мира и возможность единства людей:

Иной открыт пред нами выдел.
И, пьяный тем, что я увидел,
Я господу ночей готов сказать:
«Братишка!»
И Млечный Путь
Погладить по головке,
Былое как прочитанная книжка.
И в море мне шумит братва,
Шумит морскими голосами,
И в небесах блестит братва
Детей лукавыми глазами.
Скажи, ужели святотатство
Сомкнуть, что есть, в земное братство?
И, открывая умные объятья,
Воскликнуть: звезды — братья! горы — братья! боги — братья!

1987

А. В. Гарбуз, В. А. Зарецкий

К ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ МИФОТВОРЧЕСТВА ХЛЕБНИКОВА

> **Вместе с родным языком мы не чувствительно впитываем в себя все воззрения на жизнь, ⟨...⟩ в которых язык образовался: и как предания, донесшиеся до нас из отдаленных веков только в звуке, мифология народная долго будет жить в языке своей яркой изобразительностью и метким взглядом на природу.**
>
> *Ф. И. Буслаев*

В творческой практике Велимира Хлебникова осуществлялось убеждение, что книжная поэзия тогда лишь сможет ответить на запросы двадцатого века, когда отобразит в себе многовековый и мировой процесс созидания культуры. В самом этом процессе поэтическому отображению подвластно прежде всего сотворение языка и мифотворчество. Цель поэзии Хлебников видит в постижении жизни природы и бытия человека в природе; создавая язык и миф, человек проникает в смысл существования мира и собственного своего бытия «в гибком зеркале природы».

Многоаспектность обращения Хлебникова к мировой гуманитарной мысли не раз отмечалась исследователями. «Для математика-лингвиста тут огромный материал, поддающийся учету и классификации. Для стиховеда интересна хлебниковская рифма, ритмика, звуковое строение стиха, композиция его поэм ⟨...⟩. Фольклорист и этнограф будет увлечен бесчисленными отражениями эпоса, мифологии, обычаев и верований разных народов»[1],— пишет А. Урбан. Примечательна постановка в один ряд изобретений Хлебникова (рифмы, ритмики и т. д.) и отражений в его поэзии духовного наследия разных народов и эпох. Вполне справедлива

мысль, что в Хлебникове мы можем видеть и лингвиста, и историка, и поэта. Возникает, однако, вопрос: смогут ли представители указанных научных дисциплин адекватно прочесть Хлебникова в рамках каждой из этих наук порознь? Едва ли. Сила воздействия созданной будетлянином картины мира — в интегрирующей творческой установке, о которой убедительно писал Б. Лившиц: «Гумбольдтовское понимание языка как искусства находило красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека»[2]. Развитое Хлебниковым понимание существа и назначения поэзии свойственно в той или иной степени всем будетлянам и усвоено — в достаточно трансформированном виде — продолжателями их традиции, в первую очередь, Н. Заболоцким; подобное (но не то же самое) осмысление поэтического творчества вырабатывалось и в других направлениях русской литературы, в частности — у Вяч. Иванова и А. Белого. Как всегда бывает в искусстве, новые творческие устремления будетлян переплелись с развитием давнего опыта поэзии. Понимание индивидуального поэтического творчества как отображения мирового культурного процесса складывалось еще в русской литературе XVII—XVIII вв. и достигло торжества в творениях Пушкина и Тютчева. Сосредоточенность же на одной стороне этого процесса — на сотворении языка и мифа — впервые дает себя знать в сочинениях Хлебникова.

Процесс языкотворчества и мифотворчества издревле запечатлевался в фольклоре. Быстро нарастающее сближение с фольклором — характерная черта развития русской литературы начала нашего века: книжное искусство слова овладевает многими из тех возможностей художественного освоения мира, которые давно уже осуществлялись в устном творчестве, но литературе оставались чуждыми[3]. Участие Хлебникова в освоении литературой фольклорного художественного опыта весьма значительно, но исследовано явно недостаточно.

Хлебниковская концепция связи поэзии с языкотворчеством и мифотворчеством обязана и поискам гуманитарных наук, прежде всего, языкознания — в тех его направлениях, которые соединяют исследование исторического развития языков с изучением культур. Во взглядах и практике Хлебникова отозвались идеи лингвистов и фольклористов прошлого века, более всего — Ф. И. Буслаева и А. Н. Афанасьева. На связях художественной практики поэта-будетлянина с воззрениями и изысканиями этих двух исследователей мы и остановимся в этой статье.

Когда Буслаев защищал магистерскую диссертацию, где впервые в русской науке прослеживал историю жизни языка воедино с общим развитием

духовной культуры, один из оппонентов поставил вопрос: кто в этой работе хозяин — историк или лингвист? «Я в ней хозяин»,— ответил Буслаев.



Н. Гончарова. Иллюстрация к поэме А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду», 1-е изд. М., 1912.

Сегодня мысль отъединить историко-фольклористические разыскания Буслаева от лингвистических трудов кажется заведомо абсурдной, ибо «если его работы по языку являются вместе с тем и исследованиями по народной поэзии, то и обратно: его исследования в этой области теснейшим образом входят в историю языка» [4]. Мысль Буслаева об изначальном единстве слова и образа (при всей неопределенности понятия словесного художественного образа в контексте филологических трудов прошлого века) [5] — убеждение справедливое и уже в то время достаточно распространенное, вспомним тезис А. А. Потебни: «Первое слово есть поэзия» [6]. Проиллюстрируем соображения Буслаева, относящиеся к совместному генезису слова и поэтического представления; «Словом мы выражаем не

предмет, а впечатление, произведенное оным на нашу душу; так, по-санскр. слон называется *дважды пьющим*, *двузубым*, *снабженным рукою*. След., синонимы должны определяться не по предметам, ими означаемым, а по точке зрения, с которой человек смотрел на предмет при сотворении слова»[7]. «Составление отдельного слова зависело от поверья, и поверье, в свою очередь, поддерживалось словом, которому оно давало первоначальное происхождение»[8]. Так получала обоснование мысль о единстве процесса языкотворчества и мифотворчества, из чего проистекала характерная для мифологической школы программа реконструкции древних воззрений посредством исторического исследования языков. «Слово есть главное и самое естественное орудие предания. К нему, как к средоточию, сходятся все тончайшие нити родной старины, все великое и святое, чем крепится нравственная жизнь народа»[9],—писал Буслаев. «Со временем живое значение слова теряется, впечатление забывается, и остается только одно отвлеченное понятие; поэтому—восстановить первобытный смысл слов—значит возобновлять в душе своей творчество первоначального языка»[10], «речь, теперь нами употребляемая, есть плод тысячелетнего исторического движения и множества переворотов. Определить ее не иначе можно, как путем генетическим»[11]. Воссоздание древней эпической поэзии народов, а тем самым—формирование полной картины поэтического достояния наций достигалось, по убеждению Буслаева, сравнительным изучением индоевропейских языков.

На единстве генезиса слова и поэтического представления настаивал и А. Н. Афанасьев, видевший «богатый и можно сказать—единственный источник разнообразных мифических представлений» в «живом слове человеческом»[12]. «Так как различные предметы и явления легко могут быть сходны некоторыми своими признаками и в этом отношении производят на чувства одинаковое впечатление, то естественно, что человек стал сближать их в своих представлениях и придавать им одно и то же название 〈...〉 Предмет обрисовывался с разных сторон, и только во множестве синонимических выражений получал свое полное определение 〈...〉, каждый из этих синонимов, обозначая известное качество одного предмета, в то же самое время мог служить и для обозначения подобного же качества многих других предметов и таким образом связывать их между собою. Здесь-то именно кроется тот богатый родник метафорических выражений 〈...〉, который поражает нас своею силою и обилием в языках древнейшего образования 〈...〉»[13]. Богатство синонимии Афанасьев отмечал в санскрите: «В обыкновенных санскритских словарях находится 5 названий для руки, 11 для света, 15 для облака, 20 для месяца 〈...〉 и т. д.»[14].

Подобный угол зрения часто необходим и современным исследователям архаических культур. «Так,—отмечается в одной из сравнительно

недавних работ по мифологии,— в языке одного из австралийских племен, стоявшего на уровне позднекаменного века, один и тот же корень слова выражает и „кенгуру гигантского", и „страх перед кенгуру", и „копье для охоты на кенгуру", и „засаду охотников на кенгуру" и т. д.»[15]. И в том и в другом случаях обнаруживается генетическое единство словаря и мифопоэтических представлений, хотя и не осознаваемое их носителями.

«Итак зерно, из которого вырастает мифическое сказание, кроется в первозданном слове 〈...〉, но чтобы воспользоваться им, необходимо пособие сравнительной филологии»[16],— это убеждение настойчиво проводится в трудах двух виднейших русских филологов прошлого века. В творчестве Хлебникова оно вновь приобретает актуальность — на этот раз в новом качестве — как одна из главных для поэта конструктивных идей, организующих его взгляд на мир и художественный строй произведений.

«Стихи должны строиться по законам Дарвина»,— записывает Хлебников в 1921 году (*V, 270*). Известные сложности во взаимоотношениях поэта с отдельными положениями теории «ученого Энглиза» не помешали Хлебникову согласиться в целом с эволюционным учением. Формула «стихи — по законам Дарвина» порождена, по-видимому, аналогией: видоизменения слов под воздействием контекста подобны мутациям, лежащим в основе многообразия биологических видов. Происходит «цепная реакция»; возникшие вследствие мутаций неологизмы вызывают к жизни целые ветви новых форм:

Зарошь
дебошь
варошь
студошь
жарошь
сухошь
мокошь
темошь.
(*II, 274*)

Подобная игра случайного и закономерного прослеживается Хлебниковым на всех «языковых» уровнях мироздания: «Один и тот же камень разбил на две струи человечество, дав буддизм и ислам, и непрерывный стержень животного бытия, родив тигра и ладью пустыни» (*НП, 356*). Тезис поэта «Мир как стихотворение» отражал понимание мира как непрерывного творческого процесса, по отношению к которому языковая деятельность человека лишь часть единого общеприродного метаязыка. Параллель Хлебников — Дарвин получает неожиданное продолжение: Мендель, Н. И. Вавилов — и вплоть до Н. Винера(!?)

Процесс, аналогичный игре доминантных и рецессивных признаков[17], наблюдается и в древнем мифотворчестве. Многозначность слова в архаических языках могла объединять значения, связанные логическими, а равно и эмоциональными ассоциациями. Абстрактные обобщения в древних языках заменялись обобщениями метонимии или метафоры, «т. е. так, что одно явление сопоставлялось—отождествлялось с другим, хотя с ним и не связанным, но обладающим общим с ним признаком, с целью выделения—обобщения именно этого признака»[18]. Заменяя терминологию поэтики категориями лингвистики[19], И. М. Дьяконов поясняет: «В семантический ряд входят понятия, более или менее постоянно взаимозаменяемые или ассоциативно связываемые между собой в мифотворчестве и словотворчестве, причем обусловленность их связи с точки зрения современной логики может быть недостаточно очевидна, но в историческом плане раскрывается как „метафорическая“ или одна из „метонимических“ ассоциаций»[20]. Ассоциации, входящие в семантическое поле одного понятия, могут сменяться в древнем мифо-словотворчестве в зависимости от контекста высказывания другими словами, мифологическая логика изначально символична, пользуясь «конечным набором средств „под рукой“, выступающих то в роли материала, то в роли инструмента и подвергающихся периодически калейдоскопической реаранжировке»[21]. Отсюда, «одни и те же речения употребляются в одном Гимне как нарицательные, в другом—как имена богов: одно и то же божество занимает разные места, становится то выше, то ниже остальных богов, то уравнивается с ними»[22].

Хлебниковский язык мифологизирования сходен с аппаратом древнего мифотворчества[23]. Назначение художника Хлебников связывал с фиксацией беспрестанно происходящих в природе изменений, в постижении единства в многообразии[24]. Этот момент обусловил постоянные перебивки мотивов, взаимозаменяемость их, непрерывную смену источников, смысловых пластов и пр., на которые обращают внимание исследователи творчества будетлянина. «Сознавая свое „преданье“,—пишет П. Тартаковский,—Хлебников словно держит в памяти всю историю мира, непрерывно потрясаемого бессмысленным противоборством родов, племен, народов»[25]. Зачастую смена пространственно-временных планов в произведении происходит настолько неожиданно, что исследователь, пытающийся отыскать в нем «основную идею», остается в «видимом мире» евклидовой геометрии, тогда как событие (нередко в одной строке стиха!) уже перешло в «иное измерение»[26]. При этом слово, имея в парадигматической обойме несколько коррелятов, может развертываться в повествование, «выстреливать» из любого значения. Чаще всего эквивалент слова—фольклорно-мифологического или исторического происхождения, поскольку, мечтая «овселенить свой род, свое дедовство», Хлебников указы-

вал: «Как за зеленой травиной следует белый блестящий ⟨нрзб.⟩ корень, так и, осознавая человечество, должно не порвать его связи с вселенной и ⟨с⟩ вол⟨ей?⟩, в которой, как в чаше, родилось человечество» (*V, 265—266*).

Небезынтересно отметить порождаемые логикой мифа «словесные трюкачества» народной поэзии. «Представление о переселении душ глубоко проникло в языки индоевропейские,—отмечал Буслаев,—индийское правосудие определяло мифическую казнь переселения душ за воровство; ⟨...⟩ так, по закону Ману, укравший корову—*го*, переселялся в ящерицу *года*, похитивший огонь—*павака*—в птицу *вака*. Большая часть метаморфоз классических основывается также на языке: это заставляет думать, что в период образования языка многие слова должны были составиться по убеждению в переселение душ»[27].

Такие рассуждения замечательного филолога не смогли не импонировать Хлебникову в стремлении осмыслить и воссоздать слово—мифотворчество как единое целое. Так, на игре различных уровней мифологического текста построено стихотворение Хлебникова «Ра».

Ра—видящий очи свои в ржавой и красной болотной воде,
Созерцающий свой сон и себя
В мышонке, тихо ворующем болотный злак,
В молодом лягушонке, надувшем белые пузыри в знак мужества.
⟨..........................⟩
Окруженный Волгой глаз
Ра—продолженный в тысяче зверей и растений,
Ра—дерево с живыми, бегающими и думающими листами, испускающими шорохи, стоны.
Волга глаз,
Тысячи огней—смотрят на него, тысячи зир и зин.
(*III, 138*)

Здесь обыгрывается несколько коррелятов «глаз»[28]: *Ра*—древнее название Волги, *Ра*—бог солнца в Древнем Египте и *зиры*, *зины*—глаза, звезды у славян. Параллель солнце-глаз встречается во многих мифологиях, «солнце по крайней мере на десяти языках восточного Архипелага называется *оком дня*»,—писал Буслаев[29]. Одновременно вода—метафорическое выражение глаз, встречающееся в загадках и пословицах[30]. Ср.:

Обожелые глаза! Омирелые власа!
Высоги низоги в зеркальной воде—
Там облака, здесь облака
Делит река на два ряда.
(*II, 21—22*)

Уместно вспомнить в этой связи и о сотворении вселенной из трупа великана Имира в скандинавской Эдде, о древнекитайской космогонии, о Голубиной книге:

А и белый свет — от лица божія,
Сонцо праведно — от очей его[31].

У многих народов зафиксированы и представления неба океаном, отсюда «высоги низоги в зеркальной воде». Ср.:

В этот день голубых медведей,
Пробежавших по тихим ресницам,
Я провижу за синей водой
В чаше глаз приказанье проснуться.

На серебряной ложке протянутых глаз
Мне протянуто море и на нем буревестник;
И к шумящему морю, вижу, птичья Русь
Меж ресниц пролетит неизвестных.
(*III, 29*)

Мысль о «возрождении» всеславянского языка возникла у Хлебникова еще в студенческие годы (*V, 279*). Одно из направлений в реализации этой мысли — единство слово- и мифотворчества, что закономерно влекло к опыту мифологической школы. Напомним, что время это было ознаменовано оживлением интереса к идее всеславянского единения. В 1908—1913 гг. Хлебников изучает славянские языки, ранние произведения поэта густо насыщены славянскими мифологическими образами и мотивами, славянизмами, неологизмами — производными от славянских корней[32]. Поэт призывает «заглядывать в словари славян, черногорцев и др., — собирание русского языка не окончено — и выбирать многие прекрасные слова, именно те, которые прекрасны. Одна из тайн творчества, — подчеркивал Хлебников, — видеть перед собой тот народ, для которого пишешь, и находить словам место на осях жизни этого народа ⟨...⟩». (*V, 298*). Создание неологизмов по типу старославянских и древнерусских слов принципиально не могло игнорировать опыт исторической грамматики. Между тем интерес к историческому языкознанию коренился не только в этом обстоятельстве.

Если схематично изобразить идейно-творческую эволюцию поэта, то мы увидим, что направление ее противоположно «росту» генеалогического дерева индоевропейских языков: от праславянской ветви — к индоевропейскому языку-основе, а через нее — к единому «звездному языку». Единый общечеловеческий язык должен был стать «новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода» (*V, 216—217*). Но «уче-

ние о едином роде людей, слиянии всех государств в общину земного шара» заложено в «созданный учениями всех вероисповеданий образ Масиха аль-Деджаля, Сака-Вати-Галагалайама или Антихриста» (*V, 196*). Различные имена одних и тех же божеств, сходство народных воззрений и связанных с ними обычаев — следствие «роста» и «разветвлений» языкового дерева. «Ведь *вритти* и по-санскритски значит *вращение*, а *хата* и по-египетски *хата*» (*V, 220*). Взаимосвязанность фольклорно-мифологических аллюзий и собственного мифотворчества Хлебникова с его лингвистическими опытами очевидна. Хлебниковская «филологическая лаборатория» моделировала диахронию народного словомифотворчества. Чтобы слово, возникшее как плод мутаций, могло породить целую ветвь значений, оно должно обладать неким потенциалом, который, будучи направлен в будущее, не порывал бы связи с «прародиной». Словотворчество мыслилось как «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка» (*V, 229*). «Умершие слова» должны были вновь «заиграть жизнью, как в первые дни творения» (*V, 234*).

Сумная умность речей
Зыбко колышет ручей,
Навий налет на ручей
— Роняет,
Ручей белых нежных слов,
Что играет
Без сомненья, без оков.
— О яд не наших мчаний в поюнность высоты
И бешенство бываний в страдалях немоты...—
(*II, 17—18*)

писал Хлебников в одном из ранних стихотворений. «Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка» (*V, 233—234*),—указывалось в программной статье «Наша основа». Запомним, что Буслаев говорил о необходимости разграничения грамматических правил, основывающихся на современном употреблении книжного языка, и грамматических законов, из постоянных свойств языка выведенных и не зависящих от синхронного употребления: «Отсюда понятно, что правила грамматики иногда могут стать в противоречие с законами языка»[33].

В процессе лингвистических штудий Хлебников в 1913 году приходит к выводу, согласно которому «самовитое слово имеет пятилучевое строение» (*V, 191*). Учение о «пятиричном строении» выводилось поэтом из языка понятий, предшествовавших образованию языка[34]. Инвариантность «рассудочного свода языка» связывалась с оппозицией свет/тьма,

которую Хлебников всюду находил в «позднейших словесных оборотах» (*V, 192, 190, 231—232*). Эта центральная хлебниковская оппозиция восходит к древнекитайским представлениям о биполярности бытия. С учением о «Инь-Ян» согласовывалась в Древнем Китае теория пяти элементов, постулирующая связь каждого из этих начал (вода, огонь, дерево, металл, земля) с элементами иных семантических сфер — планетами, цветами, звуками, погодой и т. д.[35] Убеждение Хлебникова в том, что «в словах (через передний звук) проходит нить судьбы и, следовательно, у него трубчатое строение», вполне могло «привести в ярость сравнительное языкознание» (*V, 189*)[36]. Вместе с тем именно указанное противопоставление «грешного» и «святого» начал, выводимое Хлебниковым из языка, давало ему повод утверждать, что «языкознание идет впереди естественных наук» (*V, 232*) и «только рост науки позволит отгадать всю мудрость языка, который был мудр потому, что сам был частью природы» (*V, 172*). Небезынтересно, что «световая природа мира», «вскрытая мудростью языка» (*V, 231—232*), иллюстрировалась и Буслаевым. «Совокупность всего существующего выражаем мы словами: свет, мир ⟨...⟩. С понятием света, равно как и дня, соединяется нечто божеское ⟨...⟩. Слово *мир* менее употребляется между народом в смысле вселенной; зато получило характер нравственный, означая общество, сборище людей ⟨...⟩. Любопытно заметить,— указывал Буслаев,— что Я. Гримм сближает *мир* со словами *мир* и *мера*. ⟨...⟩ Переход понятия времени к понятию места, замеченный Я. Гриммом в языке немецком, ⟨...⟩ виден в слове *свет*, которое в книге Ездры стоит вм. *век* ⟨...⟩»[37].

В «Чернотворских вестучках» зазывала-будетлянин повествует: «Смотраны, написанные худогом, создадут переодею природы» (*V, 256*). Вся хлебниковская фраза дешифруется Буслаевым: «С понятием искусства соединилась мысль об обмане, прельщении, что видно из родственных с ним слов: *искусить*, *искуситель*, *искушение*. Художество отличается от искусства происхождением ц-сл. *худог* — смышленый, умный, мудрый, искусный»[38]. Итак, искусство — игра! Здесь уже не Кант, Шиллер или символисты подсказывали аналогию, но сам язык! В 1920 году, когда проблема детерминизма была так своеобычно «решена» Хлебниковым, он напишет в стихотворении «Алеше Крученых»:

Игра в аду и труд в раю —
Хорошеуки первые уроки,—
(*НП, 176*)

разъяснив впоследствии, что «хорошеуки — хорошему учащие» (*НП, 414*). Трактовка подобного «неологизма» встречается у Буслаева: «Ныне употребительному слову *на-ука* ⟨...⟩ находим в древнерусском языке первообразное слово *укъ*, употребляемое и в цс. ⟨...⟩ Древнерусский язык употребляет форму

укъ в сложном слове *ново-укъ* (вновь приучаемый, или только что привыкающий), которое Карамзин заимствовал в свою Историю; напр., „сей архимандритъ еще *новоукъ* в монашествѣ“, 〈...〉 „*новоуки* в христианствѣ 〈...〉“»[39].

Корни многих образов Хлебникова, а иногда и Крученых, можно отыскать и в «Поэтических воззрениях славян на природу». В 1912 году в сб. «Мирсконца» было опубликовано стихотворение Крученых, содержащее такие строчки:

Куют хвачи черные мечи
〈.......................〉
Их мечи не боятся печи
ни второй свечи
ни шкуры овчи
три
ни крепких сетей
огни зажгли смехири
〈.......................〉
стучат извнутри староверы
огнем кочерги
У них нет меры
〈.......................〉
крыши звон стучат[40].

Сопоставим эти картины со славянскими поверьями, приводимыми Афанасьевым: «В разных местностях России, когда находит дождевая или градовая туча, поселяне, желая отвратить ее от своих зреющих нив, выбрасывают из хаты *сковороду* (звон сковороды, газов и прочих металлических сосудов — эмблема грома) и *помело. лопату* или *кочергу*»[41]. Картина, изображенная Крученых, метафорически реализует славянские языческие представления о нечистой силе, вводя их в контекст литературных споров начала XX века. Хвачи-будетляне уподобляются грому и дождю, обрушившемуся на крыши суеверного староверческого быта; смехири противопоставлены ведьмовским атрибутам — свече, овечьей шкуре, огню. Свободно ориентирующийся в афанасьевском мифологическом материале, Хлебников в письме к Крученых наполнял это стихотворение философским звучанием (*V, 297*). Эти же славянские поверья Хлебников использовал в стихотворении «Гонимый — кем, почем я знаю?»

С венком из молний белый черт
Летел, крутя власа бородки:
Он слышит вой власатых морд
И слышит бой в сковородки.

«Немецкие саги утверждают, будто черт окутывает ведьму в свой плащ (= облачный покров) и носит ее по воздушным пространствам ⟨...⟩ Преследуя сказочных героев, ведьма ⟨...⟩, помрачая небо темною тучею, ⟨...⟩ освещает перед собой путь блестящими молниями»[42],—находим у Афанасьева.

Однако далеко не всегда фольклорно-мифологический элемент так обнажен в хлебниковских текстах—во многих случаях им свойственна имплицитная связь с народнопоэтическим творчеством. Парадигма многих образов восходит к сложно опосредованным фольклорным архетипам.

Сюжет ранней хлебниковской поэмы «Внучка Малуши» строится на противопоставлении славянской языческой старины холодному современному Петербургу. Дочь князя Владимира переносится из языческих времен в Петербург верхом на волхве-оборотне, попеременно превращающемся в гнед-буй тура, сокола («ты полетишь под облаками»), волка, медведя и рысь. Как нам представляется, Хлебников использует здесь не «прием овеществления слова»[43], а воспроизводит звенья трансформационной цепочки фольклорной метаморфозы: «⟨...⟩ коренящееся в языке предание о переселении душ переходит в верование в оборотней: се же есть первое, тело свое хранит мертво, и летает орлом, и ястребом, и вороном ⟨...⟩ рыщут лютым зверем и вепрем диким, волком, летают змием, рыщут рысию и медведем»[44]. Или:

Втапоры поучился Волх ко премудростям:
А и первой мудрости учился
Обвертоваться ясным соколом;
Ко другой-то мудрости учился он, Волх,
Обвертоваться серым волком;
Ко третей-то мудрости учился Волх
Обвертоваться гнедым туром—золотые рога[45].

Образ волхва в «шуточной поэме» выполняет важную семантическую функцию: в нем сконцентрирована главная мысль Хлебникова, высказанная в «Снежимочке»:

Ушедшая семья морей
Закон предвечный начертала,
Но новою веков зарей
Пора текущая сметала.
Но нами вспомнится, чем были,
Восставим гордость старой были.
И цветень сменит сечень,
И близки, близки сечи.
(*НП*, 75)

Эта символика единого общеславянского моря организует ряд мотивов и во «Внучке Малуши». При том «волхв» вовлекается в богатую в хлебниковской метафорической системе семантику *воды* и обнаруживает ряд интересных параллелей. Водяной, чьи «уста — волна», а «душа полна сказаний», напоминает Людмиле о «былой мощи Барыбы» и советует княжне:

В волне прочти предтечу
Связанной вечно встречи.
(*II*, *67*)

Намек на встречу славянских морей, по-видимому, увязывается Хлебниковым с преданиями о древнейших столкновениях народов, представлениями об оборотнях и «некоторой таинственной связи между народами и различными животными». «Так, в одной рукописи XVI века,— писал Буслаев,— Фряг называется львом, Аламанин орлом, ⟨...⟩ Русин выдрою (! — *А. Г.*, *В. З.*), Болгарин быком, Серб волком и пр.»[46] В этом толковании Буслаева просматриваются вехи приводимой выше метаморфозы.

В поэме Хлебникова волхв недвусмысленно сопоставлен с Перуном, что также находит объяснение в трудах Буслаева и Афанасьева. Обращаясь к Людмиле, Леший «важно промолвил»:

Здесь есть приятель мой, волхв,
Христом изгнан из стран Владимира,
Он проскакал здесь недавно, как серый волк.
Он бы помог тебе, родимая.
(*II*, *68*)

Упоминая о связи героев славянского эпоса со сверхъестественным миром, Буслаев писал: «Наши грамотные предки даже XVII века верили, что этот Волх был старший сын мифического Словена. От Словена будто бы получили название Славяне, а от Волха — река Волхов, прежде называвшаяся Мутною. ⟨...⟩ А невежественный народ — будто бы — тогда почитал его за бога и называл его Громом или Перуном»[47]. «Сам Русский эпос возводит Волха, как реку, к морскому отцу»[48].

«Воскрешение слова», под знаком которого вырабатывалась поэтическая практика будетлян, намечало выход к широкому эпическому творчеству, обусловливая возможность погружения в стихию народной культуры и растворения в ней. И в этом аспекте взгляды крупнейших филологов XIX века существенно отразились на особенностях хлебниковского эпоса.

В древнейшем периоде языка, как полагали Буслаев и Афанасьев, «выражение мысли наиболее подчиняется живости впечатления и свойствам разговорной речи»[49]. С течением времени все языки искажают первона-

чальные этимологические формы; недостаток этимологии «восполняется в языке синтаксически, сочетанием двух или нескольких слов в так называемых описательных формах», основывающихся на отвлеченном понятии[50]. На глубокую образность, присущую мышлению древнего человека, указывал и А. Н. Веселовский. С ослаблением «идеи параллелизма» «слова дифференцировались и обобщались, направляясь постепенно к той стадии развития, когда они становились чем-то вроде алгебраических знаков, образный элемент которых давно заслонился для нас новым содержанием, которое мы им подсказываем»[51],— писал выдающийся филолог.

Противополагая «самородное эпическое воодушевление» и «описательную поэзию», Буслаев выделял различного рода употребления, составляющие, по мысли ученого, «не одно внешнее украшение слога, но существенную часть эпического взгляда на природу, которому в глубине и меткости уступают все описательные поэты позднейшей эпохи»[52]. «Эпический язык легко мог приписать стреле и птице свойства ветра, и наоборот ⟨...⟩», потому как «⟨...⟩ грамматическое производство согласуется с мифическим поверием и преданием»[53].

Эпический взгляд на природу у Хлебникова выразился и в нерасчлененности языка и мифа, в игре уподоблениями, многие из которых почерпнуты из трудов Афанасьева. Сама структура «Поэтических воззрений славян»[54] позволяла легко ориентироваться в «мировой поросли» мифологических образов. Так, целиком на уподоблениях, путем разворачивания фольклорно-мифологических коррелятов, построено стихотворение «Перун», поэма «Сестры-молнии», аналогичный конструктивный принцип положен в основу стихотворения «Призраки». Смешение в одном ряду персонажей и абстрактных категорий, большого и малого модифицирует композиционный прием, известный народному эпосу: «Всегда спокойный и ясный взор певца с одинаковым вниманием останавливается и на Олимпе, где восседают боги, и на кровавой битве, решающей судьбу мира, и на мелочах едва заметных, при описании какой-нибудь домашней утвари или вооружения»[55].

Р. О. Якобсон еще в 1921 году проводил параллель между поэтической этимологией и народной этимологией практического языка[56]. В сущности, об этом писал и А. Н. Веселовский, отмечая появление в народной песне рифм «краса», «коса», «роса»;

Плавала вутица по росе,
Плакала Машинька по косе.

«Рифма, звук воспреобладал над содержанием, окрашивает параллель, звук вызывает отзвук, с ним настроение и слово, которое родит новый стих. Часто не поэт, а слово повинно в стихе ⟨...⟩»[57]. Ср. у Хлебникова:

Людоши плескошь глухая,
Пустоши немошь глухая,
В хвойном совиты венке.
(*II, 271*)

Выполняя «функцию коллективного сознания», филологический эксперимент Хлебникова в области парономазии[58] развивал и опыт исторической грамматики. Интересные примеры словообразования, основанного на организации славянского языка, приводит Буслаев: «*алкать* и *лакать*, *лакомый*, в древности *алдия*, *алнии* — потом *ладья*, *лань*»[59].

Творчество Хлебникова — редкий (и пожалуй, беспрецедентный) случай проективного сближения с фольклором. Это обстоятельство также повлияло на размытость жанровых границ в произведениях поэта. Жанры в народнопоэтическом творчестве «взаимно переходят друг в друга», «⟨...⟩ сцепляются и перемешиваются, подчиняясь игровой фантазии народа, изобразительной и художественной ⟨...⟩. Загадка переходит в целую поэму, и поэма сокращается в загадку; пословица рождается из сказания и становится необходимою частью поэмы, ⟨...⟩ клятва и заговор ⟨...⟩ развиваются на целое сказание»[60]. Хлебников был не певцом или рассказчиком, а поэтом, теургом — мы не найдем у него ни одной стилизации «под былину», «под сказку» или «под песню». Подобно тому как Буслаев и Афанасьев в жанрах фольклора видели части единого эпического предания, Хлебников рассматривал свои вещи по аналогии со страницами Единой книги.

«Итак, слово, речь, вещьба, с одной стороны, выражали нравственные силы человека, с другой,— стояли в тесной связи с поклонением стихиям, а также с мифическим представлением души в образе стихии»[61],— писал Буслаев о первобытном значении поэзии. Этой стороне словесности Хлебников в известной мере возвращал актуальность, разумеется, не воспроизводя строго прежние художественные формы, но перевоссоздавая их в соответствии со своим мироощущением, всегда обращенным в будущее. «Мое мнение о стихах сводится к напоминанию о родстве стиха и стихии»,— писал поэт в письме к Крученых (*НП, 367*). В поэме «Азы из Узы» в одном ряду с образом Единой книги, «чьи страницы больше моря», возникает эпический образ автора:

Я, волосатый реками...
Смотрите! Дунай течет у меня по плечам
И — вихорь своевольный — порогами синеет Днепр.
(*V, 25*)

Семантическая система Хлебникова принципиально открыта к миру, к «народу говорящему», вместе с которым поэт понимал «наше слово *язык* в значении *народа*»[62].

М. И. Шапир

О «ЗВУКОСИМВОЛИЗМЕ» У РАННЕГО ХЛЕБНИКОВА
(«Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)

Вопрос об истоках и целях хлебниковской «зауми» сегодня можно считать в основном решенным: «Прямолинейный формализм литературного credo русских футуристов неизбежно влек их поэзию к антитезе формализма — к „непрожеванному крику" души, к беззастенчивой искренности»[1]; «Заумный язык не есть борьба формы со смыслом, а наоборот — борьба смысла с формой ⟨...⟩ бунт „содержания" против той материальной структуры, в которой оно роковым образом осуждено воплощаться»[2]. «Заумный язык» возник из стремления преодолеть условность («произвольность») языкового знака[3]: «Слово в теперешнем смысле — случайное слово, нужное для какой-нибудь практики. Но слово точное должно варьировать любой оттенок мысли»[4]. Хлебников хотел обнаружить внутреннюю органическую связь между обозначающим и обозначаемым и тем самым проложить «путь к мировому заумному языку» (*II, 9*). Это должен был быть язык н е з н а к о в ы й, «непосредственно несущий смысл», «в котором звук сам по себе, буква сама по себе несли бы всю полноту смысла»[5].

Одно из направлений, в котором велись поиски незнакового языка, было связано с намерением Хлебникова закрепить за целым рядом согласных определенное цветовое значение — поэт называл это «звукописью» (*V, 269*)[6]. Едва ли не первый опыт поэтической «звукописи» Хлебникова — это «Бобэоби...» (1908—1909?), «его заумная жемчужина», как назвал это стихотворение В. Ф. Марков[7]:

Бобэ̀оби пѣлись губы
Вээ̀оми пѣлись взоры
Піэээо пѣлись брови

Лiэээй — пѣлся обликъ
Гзи-гзи-гзэо пѣлась цѣпь
Такъ на холстѣ какихъ-то соотвѣтствiй
Внѣ протяженiя жило Лицо[8].

Это стихотворение построено, как двуязычный словарь: слева — «заумное» слово, справа — его «умный» перевод. Такая конструкция характерна для Хлебникова: «⟨...⟩ стремясь к неожиданным неологизмам, он тотчас же давал к ним необходимый перевод в рамках традиционного русского словаря»[9] (ср. также замечание Г. О. Винокура о необходимости переводить Хлебникова «с мечтаемого языка на наш собственный»[10]). Параллелизм правой и левой частей сам собою провоцирует читателя на поиск «каких-то соответствий», в которых собственно и заключается жизнь изображенного на «холсте» Лица.

На одно из таких соответствий спустя десять лет указал в своей черновой записи сам поэт (1919): «Еще Маллармэ и Бодлер говорили о звуковых соответствиях слов и глазах звуковых видений и звуков, у которых есть словарь.

В статье „Учитель и ученик" семь лет ⟨назад, то есть в 1912 г. — *М. Ш.*⟩ я дал кое⟨-⟩какое понимание этих соответствий.

Б⟨,⟩ или ярко красный цвет, а потому губы бобэоби, вээоми — синий⟨,⟩ и потому глаза синие, пииэо — черное» (*V, 275—276*).

В другом месте мы находим подсказку, какого цвета *лiэээй* и *гзи-гзи-гзэо*[11]. В маленьком словарике, озаглавленном «Звукопись», Хлебников сообщает о том, что «*м* — синий цвет», «*л* — белый, слоновая кость», «*г* — желтый», «*б* — красный, рдяный», «*з* — золотой», «*к* — небесно-голубой», «*н* — нежно-красный», «*п* — черный с красным оттенком» (*V, 269*). И в формулировке общих задач «звукописи» («Этот род искусства — питательная среда, из которой можно вырастить дерево мирового заумного языка»), и в конкретных цветозвуковых ассоциациях эта поздняя запись во многом совпадает со статьей «Художники мира!», написанной 13 апреля 1919 г.: «Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *М* темно-синим, *В* — зеленым, *Б* — красным, *С* — серым, *Л* — белым и т. д.» (*V, 219*)[12].

Однако вчитывание цветовой символики в звуки не спасает «заумный язык» от конвенциональности[13]. Во-первых, из того, что звук [б] — красный, вовсе не следует, что *губы* — непременно *бобэоби*, а не *бабэаби* или, к примеру, *бибабоби* (не случайно в стихотворении Хлебникова брови — *пiэзо*, а в поясняющей записке — *пииэо*). Тут, как и везде, для поэта всего важнее первый звук слова; он-то как раз и мотивирован, а остальные, по видимости, произвольны [ср.: «Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза,

управляя всем множеством звуков слова» (*V, 219*, ср. *235*)]. Во-вторых, несмотря на всю «красноту» *б*, не совсем понятно, почему *бобэоби* — это именно губы, а не, допустим, кровь или мясо (ср. в XV плоскости «Зангези»: *Биээнзай — аль знамен*; *Бобо-биба — аль околыша*). И наконец, в-третьих, исповедующему этот путь рано или поздно придется-таки объяснять, почему баобаб «краснее» эвкалипта.

В действительности, раскрашивая звуки, мы только подменяем одну конвенцию другой: цветовое значение звука не менее условно, чем предметное значение слова, и дает неограниченный простор для «асимметрии языкового знака» [14]. Здесь в равной степени возможны синонимия и омонимия: так, в одном случае синий цвет символизируется буквой *в*, в другом — буквой *м*, рядом *к* — небесно-голубой, а в третий раз *м* — уже темно-синий (кстати, в этом отношении мотивировано появление *м* в слове *вээоми*). Со своей стороны, *в* — далеко не всегда синий; но иногда, например, зеленый [15]. Так что *вээоми* — это не синие глаза, а скорее уж сине-зеленые или синие с зеленым отливом (ср. в «Зангези»: *Мивеаа — небеса*; *Вээава — зелень толп!*).

В стремлении к мотивации — важнейшее различие между «заумью» Хлебникова и Крученых: первый разрабатывал по преимуществу семантический, второй — синтактический ее аспект. В «Декларации слова как такового» (1913) Крученых писал: «Лилия прекрасна, но безобразно слово „лилия“, захватанное и „изнасилованное“. Поэтому я называю лилию „еуы“ — первоначальная чистота восстановлена» (цит. по: *НП, 474*). На это Хлебников отвечал (31.VIII 1913): «*Еуы* ладит с цветком. Быстрая смена звуков передает тугие лепестки (изогнутого цветка)» (*НП, 474*). Таким образом, если Крученых изобрел непривычную комбинацию гласных, то Хлебников тут же захотел эту непривычность семантически оправдать. Но увы, мотивированность знака сама по себе еще не отменяет его условности и, по существу, никак не отражается на его структуре.

Хлебников, по словам Винокура, отправился на поиски «звуков, непосредственно несущих смысл, доступный всем, всегда и каждому» [16]. Но «звукопись», разумеется, этим качеством не обладает — цветовое значение звуков (и букв) отнюдь не очевидно и во многом произвольно [некоторые частные закономерности всё же удается обнаружить: так, семантическая пара «красное и черное» передается с помощью *б* и *п*, парных по звонкости/глухости, *з* оказывается золотым (ср. *НП, 346—347*), а *г* — желтым (ср. нем. *gelb* и *gold*), и т. д.]. Выходит, использование «звукописи» требует соблюдения принятых условий игры — Хлебникову же грезился такой язык, в котором звук и смысл были бы связаны безусловно, единственно возможным образом, а выражаемое и выражение — если не тож-

дественны, то хотя бы подобны друг другу. Значит ли это, что «заумный язык» не справился со своей задачей? Нет, это значит только, что хлебниковская попытка «ввести заумный язык в разумное поле» (*II, 11*) через систему цветозвуковых соответствий оказалась неудачной или, по меньшей мере, недостаточной[17]. Думать так позволяют слова самого Хлебникова (май 1919): «⟨...⟩ если брать сочетания ⟨...⟩ звуков в вольном порядке, например: бобеоби, или дыр бул щел, или манчь! манчь! чи брео зо!, то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее» (*V, 235; НП, 367*). Уловить это неуловимое — цель нашей работы.

Начало ей положил Ю. Н. Тынянов: «Переводя *лицо* в план *звуков*, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры...

Губы — здесь прямо осязательны, — в прямом смысле.

Здесь — в чередовании *губных* б, *лабиализованных* о с нейтральными э и и — дана движущаяся реальная картина губ; здесь орган назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряженная артикуляция Вээо во втором стихе — звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии»[18].

Первую строку в «Бобэоби...» Тынянов проанализировал безупречно: три губных *б* (из которых первый еще и лабиализован) и два лабиализованных *о* делают единство содержания и выражения из желаемого — действительным (разумеется, при условии, что «заумный язык» не знает качественной редукции безударных гласных, ибо *пииэо* в прозаической заметке Хлебникова при сопоставлении с *пiэ̇эо* в тексте его стихотворения наводит на мысль о редукции в первом предударном слоге). Но уже вторая строка в «Бобэоби...» осталась для Тынянова загадкой, или, по его собственному выражению, «звуковой метафорой», — не случайно исследователи и комментаторы так часто обрывают цитату из Тынянова на анализе первого стиха[19]: к пониманию второго его интерпретация не прибавляет ничего. Понять второй стих можно лишь в контексте фонической композиции всего стихотворения, обращая внимание главным образом на распределение звукосочетаний, «чуждых практической речи»: таковы «у Хлебникова 1) зияние (лиэээй и т. п.); 2) твердость согласных перед е (вээоми и т. п.); 3) необычные группы согласных»[20].

Р. О. Якобсон указал на три типа «заумных» звукосочетаний: 1) гласный + гласный; 2) согласный + гласный; 3) согласный + согласный. Их динамика в тексте позволяет противопоставить пятому стиху первые четыре. «Чуждые» русскому языку сочетания 2-го типа (твердый согласный

перед гласным переднего ряда) распределены по тексту достаточно равномерно: они составляют нейтральный фон, встречаясь в 1-й (*бэ*), во 2-й (*вэ*) и в 5-й (*зэ*) строках. Редкие или невозможные за пределами поэтического языка сочетания гласных (зияния) сконцентрированы преимущественно в начальных стихах (с 1-го по 4-й): там их в общей сложности девять против одного *эо* в 5-м стихе. Наоборот, редкое сочетание согласных (*гз*) трижды повторено в 5-м стихе, а до того не встречается ни разу. В начальных строках последовательно возрастает количество зияний: в 1-м стихе — одно (*бобэоби*), во 2-м — два (*вээоми*), в 3-м — три (*пiээо*), в 4-м — «три с половиной» (*лiэээй*), то есть три зияния, в ряду которых последний гласный удлинен идущим за ним йотом: *и* краткое вероятнее всего расценивалось Хлебниковым как «полугласный». В этом отношении интересны наблюдения Л. В. Щербы: в сочетаниях «гласный + j» *й* имеет «гласный характеръ, и сочетанія эти слѣдуетъ признавать дифтонгами ⟨...⟩ Длительность дифтонговъ ⟨...⟩ значительно превышаетъ длительность простыхъ гласныхъ», а особенно долгими являются *aj*, *ej* и *oj*[21].

В «Бобэоби...» количество гласных во всех «заумных» словах одинаково и строго ограничено их метрическим положением: они занимают ровно половину каждого стиха — первые две стопы цезурованного 4-стопного хорея (ср. почти такую же фонико-метрическую структуру в «звукописи» «Зангези»; кроме того, этим размером говорят и персонажи пьесы «Боги»[22]). Поэтому рост звучности, вокальности в строках с 1-й по 4-ю осуществляется не за счет увеличения числа вокальных (то есть гласных и сонантов), а за счет уменьшения числа невокальных (то есть шумных согласных): в *бобэоби* их три [б°, б, б'], в *вээоми* и *пiээо* — по одному ([в] и [п']), в *лiэээй* — ни одного. Но согласные — это «плоть» слова, а гласные — его «душа»[23], и потому ничего удивительного, что от стиха к стиху зияний становится всё больше, а невокальных согласных — всё меньше. Имматериализация фоники происходит параллельно имматериализации самого Лица: губы → глаза («взоры») + брови → облик = тело → душа → дух. Губы — это чистая плоть, глаза — «зеркало души», а слово *облик* образует устойчивое сочетание со словом *духовный*. При этом взоры тесно связаны с внутренней жизнью, а брови — нечто внешнее, и потому в *вээоми* невокальный [в] — звонкий, а в *пiээо* невокальный [п'] — глухой. Вслушиваясь дальше, можно еще заметить, что взгляд этих глаз [в] — твердый, а изгиб бровей [п'] — мягкий.

В свою очередь, блестящая золотая «цепь», сковывающая портрет воедино, сугубо материальна — здесь целых шесть невокальных звуков [г, з', г, з', г, з] и всего одно зияние (ср. в XV плоскости «Зангези»: *Зиээгзой — почерк клятвы*; в «Грозе в месяце Ау»: *Бай гзогзизи. Молний блеск*). Контраст усилен тем, что в заумных полустишиях каждой из первых четырех строк

вообще нет сочетаний «согласный + согласный», а в 5-й строке таких сочетаний три, причем все редкие; два из них совершенно тождественны, а третье имеет совсем незначительное отличие. Отдельные звенья «цепи» Хлебников обозначил дефисами, подчеркивающими слогоделение (*гзи-гзи-гзэо*), которое особенно заметно на фоне 4-й строки, где ряд зияний создает эффект слоговой непрерывности (ср. также три прерванных [г] в 5-й строке и ни одного такого звука в 4-й). Длина «цепи» велика — в *гзи-гзи-гзэо* десять звуков, тогда как в других заумных словах — от пяти до семи.

Всем этим сходство оригинала и его звукового портрета еще далеко не исчерпывается. При движении снизу вверх (губы → глаза → брови → облик) в заумной обрисовке Лица высокие звуки, то есть гласные переднего ряда, зубные (кроме [л]), передненебные и средненебные согласные, постепенно вытесняют низкие, то есть гласные непереднего ряда, губные и задненебные согласные. В 1-м стихе высоких звуков два [э, и], низких — пять [б°, о, б, о, б'], во 2-м стихе — уже три высоких [э, э, и] и три низких [в, о, м], в 3-м — высоких по-прежнему три [и, э, э], но низких — только два [п', о] и, наконец, в 4-м — шесть высоких [л', и, э, э, э, j] и ни одного низкого[24]. При этом показательно, что низкие звуки представлены только губными и лабиализованными, закономерно исчезающими по мере удаления от губ: в 1-м «заумном» слове, как отметил еще Тынянов, таких звуков пять, во 2-м — три [в, о, м], в 3-м — два [п', о], в 4-м — ни одного. (Здесь, как и в других случаях, «заумь» выполняет работу, с которой не могут справиться обычные слова: ясно, что *взоры*, *обликъ* и тем более *брови* — слова ничуть не менее «губные», чем сами *губы*.) Заметим также, что в *бобэо́би* и *вээо́ми* лабиализованный *о* стоит под ударением, а в *пі́эо* он уже безударен (в то же время в правой части каждого стиха все ударные гласные в существительных — лабиализованные: *гу́бы*, *взо́ры*, *бро́ви*, *о́бликъ*). Так иконичностью поэтического звука восполняется условность языкового знака.

Немаловажно, что в «Бобэоби...» заумные слова имеют сходство не только с изображенными на портрете предметами, но и с их общеязыковым обозначением. Фонетическая композиция стихотворения организована так, что от начала к концу это сходство всё увеличивается. В словах *бобэоби* и *губы* совпадает один звук [б] и один признак — лабиализованность гласных [о] и [у]. У слов *вээоми* и *взоры* совпадают уже два звука: [в] и [о]. В *піэо* и *брови* по два совпадающих гласных — [и, о] — и по два совпадающих признака у начальных согласных: оба они губные и взрывные, хотя [п'] — глухой и мягкий, а [б] — звонкий и твердый. В *лиэээй* и *обликъ* совпадают только два звука, но зато в обоих словах они идут подряд и в одинаковом порядке — [л'и], а потому сходство здесь ощутимее, нежели в предыдущем случае.

Звуковые переклички есть не только между заумными словами и «бытовыми» — последние, в свою очередь, тоже связаны друг с другом. Хлебниковская «алхимия слова» разлагает Лицо на *обликъ* и *цѣпь*: *ли + цѣ* = = *лице* — этот церковнославянизм в языке Хлебникова не редкость[25] [различие между *ѣ* (*цѣпь*) и *е* (*лице*), по-видимому, в расчет не принималось]. *Обликъ* и *цѣпь* многократно предсказаны повторяющимися из стиха в стих *пѣли(съ)*, *пѣл(ся)*, *пѣл(асъ)*: [п'] и [э] — *цѣпь*, [л'] и [и] — *обликъ*. Формула Лица выявляет в нем два начала: духовное (*обликъ* = *лiэээй*) и материальное (*цѣпь* = *гзи-гзи-гзэо*). Во втором равенстве важно не столько совпадение ударного гласного [э], сколько игра на согласных [ц] и [п']: оба прерванные, один — слитный, другой — взрывной. Слитность [ц], состоящего словно из двух согласных (*тс*), находит аналог в звукосочетании *гз*. О том, что в сознании Хлебникова оно ассоциировалось с *ц*, косвенно свидетельствует рассуждение из статьи «*З* и его околица» (1915?): «Голос кукушки состоит из двух слогов; второй из них глухое отражение первого; отсюда имена кукушки: з е г з и ц а, зозуля» (*НП, 397*; разрядка моя. — *М. Ш.*).

В целом можно сказать, что поскольку от начала к концу материальное тождество (губы — *бобэоби*) сменяется имматериальным подобием (μίμησις) предмета и его звукообраза, постольку фактическая диссимиляция правой и левой частей стиха компенсируется их фонетическим сходством, в 4-й строке достигающим частичного тождества ([л'и]*эээй* — *об*[л'и]*къ*). Дополнительной мотивировкой зауми являются сквозные «звукотемы», пронизывающие слова вторых («понятных») полустиший.

Мы рассмотрели довольно длинный ряд трудно уловимых, но реально существующих «соответствий» между обозначаемым, его «умным» и «заумным» обозначением. По-видимому, это единственный «путь сделать заумный язык разумным» (*V, 235*) — разумным, но не рассудочным! Бóльшая часть этих «соответствий» не зависит от конкретного языка — в данном случае от русского языка эпохи Велимира Хлебникова — и потому могла бы быть положена в основу универсальной, или «мировой», зауми — языка «вне времени и пространства». «Для Хлебникова, в сущности, вообще нет времени, вообще нет пространства, все вечно, всегда, в своей глубокой сущности, неизменное и постоянное о д н о»[26]. Таким же, вне временно-пространственного «протяжения», вечным, обобщенным, лишенным индивидуальности (и в этом смысле — безликим) оказалось изображенное на хлебниковской «иконе» Лицо — Лицо Как Таковое.

1990

Г. А. Левинтон

ОБ ОДНОМ УДАРЕНИИ У ХЛЕБНИКОВА

Как известно, название «Мирсконца» носят два разных произведения: первое — книга Крученых и Хлебникова (датированная 1913 г., но вышедшая, видимо, в 1912 г.)[1] и второе — пьеса Хлебникова, 1912, опубликованная в 1914 году. Кажется, никаких сведений о том, как произносил этот неологизм Крученых (видимо, его первоначальный автор) не сохранилось, но есть достоверное свидетельство (по крайней мере, одно — Р. О. Якобсона, приводимое в комментарии к «Собранию произведений») о том, что Хлебников произносил название своей пьесы с ударением на предпоследнем слоге.[2]

Сама по себе концепция, обозначенная этим словом, в высшей степени интересна, и в частности, не только в связи с идеей путешествия во времени (в этом смысле невозможно согласиться с формулировкой В. Тренина[3]: «Идея о возможности *свободного* движения во времени» — движение здесь отнюдь не свободное, а вполне закономерное, но обратное[4]) и другими подобными представлениями (ср., например, книги К. Фламмариона), но и с тем, что «мир» воспринимается здесь как явление не пространства, а (или «и») *времени*: «мирсконца» означает не «переворот» мироздания, как это, видимо, было у Крученых, а обратное течение времени. Однако в этой заметке мы обратимся не к концептуальной, а к фонетической — просодической — стороне неологизма, к отмеченному уже ударению.

Разумеется, такое нетривиальное ударение может объясняться и чисто фонетическими (или, скорее, морфонологическими) причинами: именно в этой просодической форме неологизм может на слух, а не только зрительно, восприниматься как одно («слитное») слово, тогда как сохранение ударения на конечном слоге заставляло бы воспринимать его как синтагму («мир с конца»). Не исключено, однако, что сдвиг ударения имел вполне конкретный источник, точнее говоря — существовал такой текст,

который Хлебников мог воспринимать как своеобразный «прецедент» для своего просодического неологизма (именно просодического, так как само «слияние» синтагмы в слово, повторяем, могло принадлежать Крученых).

В знаменитой силлабической драме Симеона Полоцкого «Комидия притчи о блудном сыне» в первом монологе «Сына юнейшего», т. е. будущего блудного сына, встречаем такое двустишие:

Идеже восток и где запад солнца,
славен явлюся во вся мира конца[5].

Есть все основания полагать, что читатель 1900—1910-х годов должен был увидеть в этой рифме сдвиг ударения по сравнению с нормой XX века, причем сдвиг именно в слове *конца*, а не *солнца*. При всем «интересе к р⟨азноударной⟩ р⟨ифме⟩ у поэтов русского авангарда XX в.»[6] едва ли кто-нибудь из них стал бы проецировать этот феномен на силлабическую поэзию. Характерно, что и сам исследователь «разноударной рифмы», обосновавший этот термин (прежде она, как правило, называлась «неравноударной»)[7] — знаток футуризма и авангарда В. Ф. Марков начинает цитированную статью тремя примерами: из частушки, из Симеона Полоцкого (с той же рифмой!): «Егда во свете мысленнаго солнца / Крилы си царства покрываше конца» — и из Хлебникова («Забыли мы, что искони / Проржали вещие кони»)[8] — и добавляет: «Существовала ли реально р⟨азноударная⟩ р⟨ифма⟩ у силлабиков, пока трудно сказать (скорее всего, нет)».

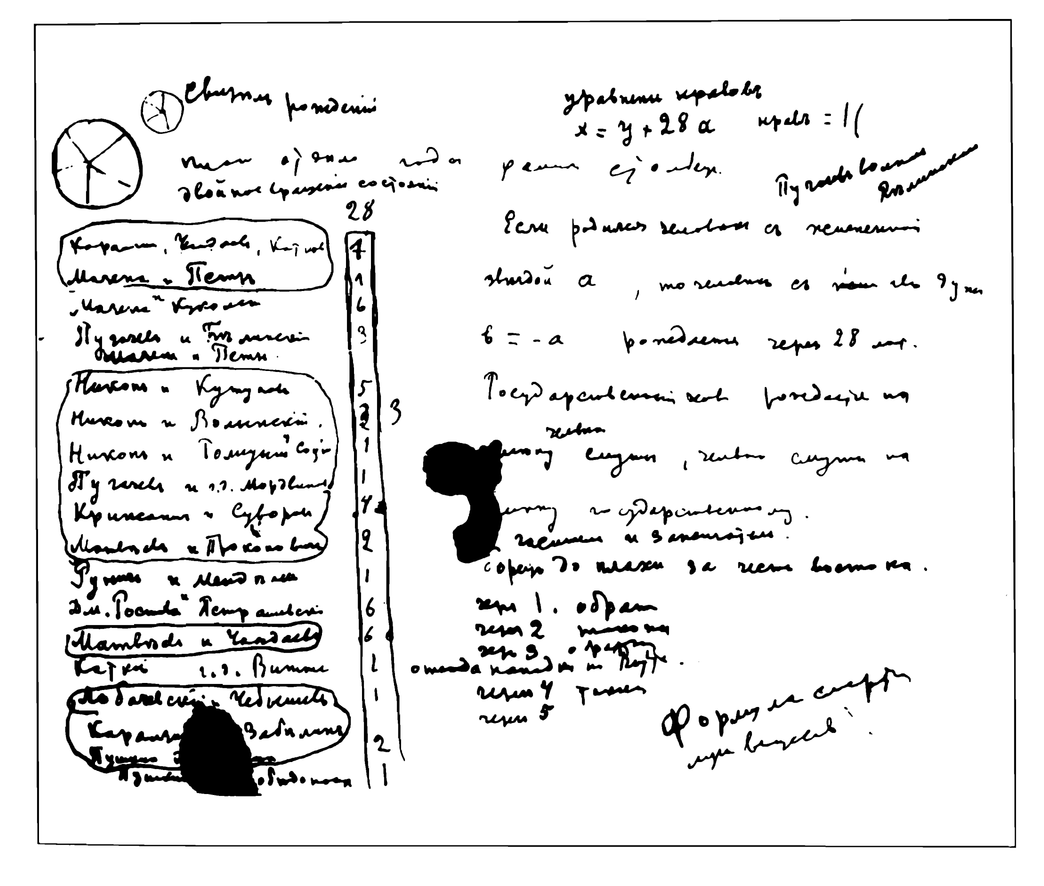
Уже простое читательское восприятие рифмы предопределяет то, что деформации с большей вероятностью подвергается второй член рифмующей пары (чтобы удовлетворить рифменное ожидание, которое уже задано). Однако есть и более серьезный аргумент. Хлебников вполне мог быть знаком с распространенным в первой половине века представлением (видимо, ошибочным) о безраздельном господстве в силлабическом стихе *женской* рифмы (даже вопреки таким, казалось бы, очевидным примерам, как начало той же «Комидии притчи о блуднем сыне»: «Благородние, благочестивии, / Государие премилостивии»[9], где в лучшем случае можно усмотреть дактилическую рифму). Причем это утверждение распространялось и на те случаи, которые «ретроспективно» можно осознать как «разноударные». В. М. Жирмунский следующим образом суммирует итоги изучения силлабики к началу 20-х годов: «Русская силлабическая поэзия, выросшая под влиянием Польши, также пользовалась исключительно женской рифмой. Поскольку русский языковой материал не подчинялся такому ограничению[10], установился обычай искусственного перенесения ударения в рифме на предпоследний слог по польскому образцу. Симеон Полоцкий рифмует, например: *остави — яви* (вместо *яви́*), *живете — деети...*»[11] Не будем здесь возвращаться к старому спору о приро-

де рифмы и о характере произношения силлабических стихов[12]. Достаточно того, что наука начала века, так же как и читательское восприятие, воспитанное на рифме XIX—XX веков, подсказывали Хлебникову чтение «солнца — во вся мира кóнца». Именно из этого сочетания и могло возникнуть особое ударение в неологизме «мирскóнца».

Если принять эту гипотезу, то не исключена и некоторая смысловая связь хлебниковского слова (и пьесы) с двустишием Симеона. «Вся мира конца» — это не просто «все уголки» мира, но, как явно указывает предыдущий стих, более точное географическое определение, т. е. скорее всего — страны света, так сказать, «от Востока до Запада». Но этот предыдущий стих хотя бы и в минимальной степени, но все же воскрешает стертую внутреннюю форму названия стран света: «восток и ⟨...⟩ запад *солнца*»,— т. е. возвращает этим чисто пространственным обозначениям их изначальный «временной» смысл, что, на наш взгляд, при особом внимании Хлебникова к внутренней форме слов («этимологической ночи», по выражению Мандельштама) может быть сопоставлено с такой же «временной» интерпретацией понятия «мир» в слове «мирскóнца».

Post scriptum. Сюжет пьесы определялся как «реализация временного сдвига, притом обнаженного, т. е. немотивированного», и «кинематографический фильм, обратно пущенный» (Р. Якобсон, см. наст. изд., с. 41; ср. ст. Б. Лённквист в кн.: Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. Ed. by N. Å. Nilsson. Stockholm, 1985, p. 103); как «палиндромический сюжет» (Markov V. The Longer Poems of V. Khlebnikov. Berkeley — Los Angeles, 1962; ср: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля, с. 98). Последнее восходит, конечно, к якобсоновскому сопоставлению пьесы со словами, прочитанными справа налево (у Андрея Белого, Бурлюка; добавим мотивированный случай в «Истории Власа...» Маяковского). Здесь можно сделать два замечания. Первое: источник — хотя, конечно, не единственный — самого сюжета: переворота жизни, возраста можно видеть в словах Гамлета: «You yourself, sir, shall grow old as I am, if, like a crab, you could go backward» (акт 2, явл. 2, 202). Заметим, что последнее слово постоянно используется для перевода слова «мирсконца» и что реплика Гамлета весьма заметна в тексте, так как именно на нее Полоний отвечает знаменитыми словами о системе в безумии. Второе: Лённквист, отметив ряд фольклорных параллелей к пьесе, описала ее в целом как пародию («карикатуру») на «Жизнь человека» Л. Андреева. Во-первых, любопытно, что все названные тексты — *драмы*, во-вторых, пародирование посредством *переворачивания* известно и фольклору, и литературной

пародию Н. Полевого на Посвящение к «Евгению Онегину» (Русская стихотворная пародия. Л., 1960, с. 309, 724). Едва ли известная Хлебникову (впрочем, упомянутая в мемуарах Н. Полевого), она восполняет пробел между «сюжетным» и «словесным» или «внутристиховым» палиндромом. Не поддаются ли обратному чтению и тексты Хлебникова (например, последние восемь строк стихотворения «Ветер — пение»)? Инверсия сопровождается редукцией: от «многословия» к немоте; для «нумерологов» любопытно, что редукция идет по строгому закону: в сцене 1-й — 671 слово (без ремарок), во 2-й — 397, в 3-й — 53, в 4-й — 31, в 5-й — 0. При этом: 1 : 2 = 3 : 4 (1 : 2 = 1, 6901, 3 : 4 = 1, 7096, соответственно 1 : 3 = 12, 6603, 2 : 4 = 12, 8064).



Лист чернового автографа статьи Хлебникова «О годе рождения писателей» (ОР РНБ)

Н. Н. Перцова

О «ЗВЕЗДНОМ ЯЗЫКЕ» ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Я хочу вынести за скобки общего множителя, соединяющего меня, солнце, небо, жемчужную пыль.

В. Хлебников

В рукописи Велимира Хлебникова, датированной 22 марта 1920 г., имеется следующий набросок[1]:

Сценарий. Полотно. Идет слово — ряд пехотинцев. Заглавный звук с шашкой указывает путь, за ним рядовые звуки слов⟨а⟩ — пехота.
II значения современных слов.
1-й звук приказывает и указы⟨вает⟩ всему слову,
пов⟨ерх⟩ предмета освещ⟨ает⟩ светящейся точкой.
Люди, лица, башни, дерево, освещаемые точкой.
Мы видим только росток, разные освещенные поверхности тела, но не саму точку — очам плохо.
Гибель языков.
Язык будущего — язык видения сам⟨ой⟩ точки, освещающей вещи.
Этот язык алгебра, так как
за каждым звуком скрыт некоторый пространственный образ.
В = ⊙. Как разумная светописная точка он значит вращение одной т⟨очки⟩ около другой по дуге или по кругу [и] по-русски, [и] на иностр⟨анных⟩ языках: *веретено*, *вить*, *волосы*, *вен⟨ок⟩*.

В этом «сценарии» сконцентрировано представление Хлебникова о «звездном языке» — мировом языке будущего, призванном отражать смыслы самими своими звуками. Название «звездный язык» Хлебников объяснял двояко. Во-первых, это язык, лишь смутно осознаваемый чело-

веком при «солнечном свете» разума и проявляющийся яснее в «звездных сумерках» непосредственного эмоционального восприятия. «Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. 〈...〉 Самовитое слово отрешается от признаков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки» (*V, 229*)[2]. Во-вторых, это язык, «общий всей звезде, населенной людьми» (*III, 376*).

В понимании Хлебникова, эти два значения слова «звездный» сближаются. Хлебников исходит из того, что древнему человеку было присуще образное восприятие мира, соотносящее звук и предмет, которое лишь в слабом, замутненном виде проступает в современных «умных» языках и более отчетливо прослеживается в заговорах, заклинаниях и других способах магического использования языка. «Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств, прямой ключ к сумеркам души как высшая точка народовластия в жизни слова и рассудка» (*V, 225*). «По-видимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его» (*V, 231*). Хлебников пытается найти эту «странную мудрость» (*V, 225*) с тем, чтобы положить ее в основу нового общечеловеческого языка.

Рассмотрению «звездного языка» и посвящена настоящая статья. В ней будут затронуты следующие вопросы: (1) предыстория создания этого языка, (2) подступы к его созданию, (3) его общий вид и (4) связь с хлебниковской теорией времени. В приложениях приводятся две ранние рукописи Хлебникова, посвященные разработке искуственных языков — «немого» языка графических значков и языка музыки.

1. ПРЕДЫСТОРИЯ СОЗДАНИЯ «ЗВЕЗДНОГО ЯЗЫКА»

Проблемы всемирного искусственного языка интересовали Хлебникова со студенческих лет. В настоящем разделе мы рассмотрим две предпринятые им попытки разработки подобных языков, относящиеся к раннему периоду его творчества.

В автобиографической прозе «Еня Воейков» (1904 г. — *ИРХ, 309*) поэт описывает впечатления от трудов философов XVII века, упоминая имена Декарта, Спинозы, Лейбница, Ньютона. В статье «Время мера мира» Хлебников говорит о мышлении посредством слова как о „малосовершенном измерении мира“ и вспоминает в этой связи «Лейбница с его восклицанием: „настанет время, когда люди вместо оскорбительных споров будут вычислять“ (воскликнут: calculemus)» (1915 г. — *SS, 446*). Соответствующая цитата взята из диссертации Лейбница «De arte combina-

toria», в которой рассматривается проблема универсального языка — одна из центральных проблем науки XVII века. Первые опыты Хлебникова по созданию универсальных языков, несомненно, связаны с соответствующими философскими работами, поэтому начнем с краткого изложения этой проблемы[3].

В начале XVII в. Ф. Бэкон высказал мысль о «несовершенстве слов», которая затем повторялась практически во всех философских трактатах, и предложил использовать для общения значки типа иероглифов, непосредственно представляющие вещи. Поскольку к этому времени уже произошло падение латыни как языка международного общения, а философы стремились к выражению своих мыслей на строгом и формализованном языке, создание единого для разных народов совершенного искусственного языка на протяжении целого века оставалось в центре внимания ученых. Проекты универсальных языков появлялись с 1620-х годов — сначала во Франции, а потом в Англии. Первая дошедшая до нас книга с описанием универсального языка относится к 1638 г. — это «The Man in the Moone» епископа Годуина. Герой книги, посетивший Луну, описывает язык ее обитателей, звуки которого не выразимы посредством букв, а некоторые слова состоят только из музыкальных тонов. Идея использования музыки в качестве международного языка встречается позже и у других исследователей, в частности, у Дж. Уилкинса и Г. В. Лейбница.

Универсальные языки строились на основе одного из двух подходов: идущего от Р. Декарта логического, основанного на принципах семантического разложения, создания той или иной понятийной классификации, и идущего от М. Мерсенна «изобразительного», художественного, при котором элементы языка предполагаются априорно очевидным[4].

Более широкое распространение получил первый подход. Был разработан целый ряд понятийных классификаций для универсальных языков, самой продвинутой из которых была классификация Уилкинса[5]. В ней выделено 8 общих классов вещей, выражаемых согласными звуками, например, «Растения» (G), «Животные» (Z), «Качества» (T). Подклассы внутри каждого класса выражаются слогами; внутри каждого из подклассов допустима дальнейшая классификация, задающая следующий слог. Так, если 'камень' выражается слогом Di, то его разновидность 'булыжник' — парой слогов Diba. Каждому «слову» приписывается и графический символ. Проект языка Уилкинса получил высокую оценку на заседании Лондонского королевского общества; предполагалось даже, что этот язык будет введен в школьные программы, поскольку, изучая его, дети одновременно могли бы знакомиться с научной классификацией вещей.

Язык Уилкинса имел как устный, так и письменный вариант, в то же время многие другие универсальные языки (например, язык Ф. Лодови-

ка[6]) располагали только письменными, непроизносимыми символами («алфавитом мыслей»).

В приложениях к настоящей статье приведена транскрипция двух ранних рукописей Хлебникова, посвященных разработке искусственных международных языков[7].

Первая рукопись (см. Приложение 1, с. 372—382) представляет собой школьную тетрадь с надписью «Значковый язык» на обложке (на л. 2 об. поясняется, что это «немой язык»). В ней Хлебников обращается к лингвистической проблематике XVII в. и пытается построить собственный «алфавит мыслей». В его исследовании заметно влияние еще одного основополагающего лингвистического труда того времени — книги Дж. Локка «Опыт о человеческом разуме»[8].

Значковый язык, призванный вобрать в себя понятия логики, философии и науки вообще (л. 11), входит, тем самым, по классификации XVII в., в разряд философских языков. Провозглашаемый Хлебниковым принцип свед́ения всех понятий «к немногим чисто геометрическим операциям на логическом поле» (л. 16), в результате чего возникает «много нового сомкнутого смысла» (л. 3), находится в полном соответствии с положениями Локка о «немногих первичных или первоначальных идеях», из которых «произошли или составлены все остальные». К таким идеям Локк относит идеи протяженности, плотности, подвижности, восприимчивости, существования, продолжительности и количества (*II—21—73*). Нетрудно заметить, что примерно тот же круг понятий описывается в значковом языке.

Некоторые более частные понятия, рассматриваемые Хлебниковым, также, по всей видимости, введены под влиянием книги Локка. Так, понятия «сосуществование», «послесуществование», «послебыть» и «послебытель» (лл. 8, 15), по всей видимости, навеяны рассуждениями Локка о тождестве и различии (*II—27*), в частности, о «тождестве личности при смене субстанции» (*II—27—11*). Список подобных совпадений можно продолжить.

Как некоторое отступление от принятого в рукописи способа задания единиц значкового языка выглядят толкования двух слов «нравственность» (и «нравственный») (лл. 25, 26) и «разум» (л. 19). В обоих этих толкованиях чувствуется связь с книгой Локка. Однако, если при толковании нравственности как «способа достижения максимума блага личности при максимуме блага общества» с использованием промежуточного понятия «мета» Хлебников продолжает нить рассуждений Локка, трактовавшего «нравственные добро и зло как согласие наших действий с некоторым законом» (*II—28—5*), а нравственность как «отношение действием к этим правилам» (*II—28—14*), то при толковании разума как «неустойчи-

вого равновесия инстинктов» Хлебников возражает и Локку (*IV—17*), и общей убежденности XVII в. в могуществе разума.

Итак, сам замысел значкового языка, теоретические предпосылки его построения и выбор основных единиц обусловлены философией XVII в.—исследованиями в области универсальных языков и «Опытом...» Локка. В то же время хлебниковский принцип единообразной классификации единиц языка с помощью нумерации в родословном древе по «порядку возраста» (лл. 13 об., 17) в корне отличается от «качественных» классификаций, к которым применимо замечание Хлебникова, высказанное им в последние годы жизни: «Европейский разум не вылетел как птица из скорлупы веса и вещества» (РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 93, л. 8).

Представляется, что именно в процессе работы над своим значковым языком Хлебников постепенно переосмысливает возможности искусственных языков с их строго и однозначно заданными единицами. Действительно, попытку «творчества новых понятий (узлов и точек мысли, ее повторов, внезапных изгибов и ценных, красивых движений)» (л. 12) в рамках значкового языка трудно признать полностью удавшейся. Если в начале работы над своим языком Хлебников разделяет убежденность философов XVII века в несовершенстве естественного языка («Жалкий означающий лай, символический вой человеков нашего времени будет заменен символической музыкой в времени горнего человека. Подспорьем ему будет письменный язык всех народов»—л. 14 об.), то скоро он убеждается в том, что именно благодаря своей недоопределенности естественный язык обладает большей выразительной силой, чем формальные системы (об этом свидетельствует запись: «Упреки ко всему русскому мыслящему и думающему в недостаточном понима⟨нии⟩ духа русского языка»—л. 23).

Не случайно в этой связи его обращение, хотя и мимолетное, к языку музыки (также способной выражать неопределимое, «мнимое») в рукописи, представленной в Приложении 2 (с. 383—384). Она начинается с обсуждения достоинств и недостатков эсперанто (этот ее фрагмент был опубликован В. П. Григорьевым[9]), далее следуют рассуждения о возможности использования для общения языка музыки. Сама идея, как мы видели, также восходит к XVII в., однако способы ее реализации, как представляется, отличаются от предшествующих предложений. Так, в упомянутой выше диссертации Лейбниц предлагает следующее. Каждой простой идее приписывается простое число, сложной идее, состоящей из некоторой совокупности простых идей, приписывается коэффициент, равный произведению соответствующих простых чисел; например, если ‘животное’ представлено как 2, а ‘разумное’—как 3, то ‘человек’ пред-

ставляется как 6. Далее цифрам приписываются членораздельные звуки (например, коэффициент 81374 произносится как «mubodilefa») и ноты. Тем самым гармоничность или какофоничность результирующей мелодии — дело чистого случая. У Хлебникова, напротив, сочетания звуков подбираются в соответствии с эмоциональной оценкой соотнесенных с ними понятий: какофония выражает зло, гармония — добро. На л. 3 даются пояснения к некой музыкальной пьесе, выражающей дискретные смыслы, однако остается неясным, действительно ли Хлебников ее создал (и она была утрачена позже) или только собирался это сделать[10].

Если значковый язык построен на основе идущего от Декарта логического подхода, то более поздний «звездный язык» продолжает вторую линию развития универсальных языков — идущий от Мерсенна «изобразительный» подход.

Универсальный язык, разрабатывавшийся французским математиком Мерсенном[11], должен был быть самоочевидным для всех людей. Звуки в нем наделены тем смыслом, который, по предположению Мерсенна, подспудно ощущает каждый. Так, гласным соответствуют следующие значения:

a, o — большое и благородное;
e — нежные, изящные вещи, звук пригоден для обозначения печали или траура;
i — очень маленькие вещи;
o — выражение высоких страстей;
u — темные, потаенные вещи.

Основанием для приписывания звукам тех или иных значений для Мерсенна явилось предпринятое им исследование соотношения фонетической и смысловой структуры стиха в классической поэзии. Смысл звукосочетаний строился из смыслов отдельных звуков по комбинаторным правилам с помощью специальных «таблиц пермутаций». Получающиеся в результате слова должны были, по мысли Мерсенна, «объяснять сами себя», то есть непосредственно задавать смысл самими входящими в них звуками. (В XIX—XX вв. проблемой непосредственного соотношения звука и смысла применительно к языку поэзии — т. е. звуковым символизмом — занимались многие поэты от Артюра Рембо до Андрея Белого.)

На основе той же идеи непосредственной образной, изобразительной понятности языка разрабатывался и ряд других универсальных языков, связанных с рисунком (иероглифическим письмом) или использующих иврит, который считался «праматерью» всех языков, а потому в нем предполагалось свойство быть понятным «по природе».

Однако при определенном сходстве подходов к построению «изобразительных» универсальных языков и хлебниковского «звездного языка»

между ними имеется и одно существенное различие: каждый универсальный язык строится на основе одной системы классификации, в то время как «звездный язык», как будет видно из дальнейшего изложения, одновременно использует несколько таких систем, апеллирующих и к разуму, и к чувству.

2. ПОДСТУПЫ К СОЗДАНИЮ «ЗВЕЗДНОГО ЯЗЫКА»

Поворот Хлебникова к естественному языку и мощный словотворческий взрыв, относящийся к 1907—1909 гг. (отметим, что из 9 тысяч известных нам сейчас неологизмов поэта более половины созданы именно в эти годы), возможно, связан с его неудовлетворенностью результатами предшествующих опытов по разработке искусственных языков. Знаменитые словотворческие тетради 1907—1908 гг. (ныне собраны в конволют — РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 60) позволяют воочию увидеть многоплановую работу Хлебникова над словом. Уже в этих тетрадях прослеживается и интересующее нас сопоставление звуков речи и смыслов (хотя само название «звездный язык» появляется значительно позже). Подступами к «звездному языку» можно считать часто встречающиеся в них списки слов, начинающихся с одного звука или слога.

Следующая по времени сохранившаяся тетрадь (примерная датировка — конец 1908—1909 гг. — РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 63) наряду с этим содержит и прямые описания смыслов звуков и звукосочетаний (порой не совпадающие с теми, которые приписываются им в окончательном варианте «звездного языка»). Примеры:

—*Б*: *баса* / *баять* / *баба* / *б.* начало радости *баловень* (л. 11 об.); *б.* объединя⟨ет⟩ начала благ жизни (л. 12);

—*Г*: *г* — корень подневольного падения / *гнать* / *гол.* / *гиль* / *гной* / *грыжа.* / *грею?* / *горе.* / *губ.* / *гроб* (л. 15 об.);

—*К*: *кайма*. Слова, выражающие крайнюю точку, острие, начинаются с *к.* / *каять?* = ограничивать / река *Каяла* / *кара* извне, ограничивающая *х* рост / *укорять* / *кол колоть колюшка* / *кора*; *кал* = поверхность, имеющая связь с телом *копить* / *купа* / *корень коряга, корявый, корь. корюшка* (рыба) *купец* ⟨...⟩ *к* край вообще / на⟨тяже⟩ние (63: 9 об.); *камень* / *кол* / *кий* / *кора* ⟨...⟩ *к* центра осязающей поверхн⟨ости⟩ указывает осязуемую поверхность (л. 21);

—*П*: *п* объединен⟨н⟩о действие огня (л. 11 об.);

—*Т*: *т* объединяет уменьшение объема. / *та-ять* уменьшать свой объем (л. 11 об.);

—*Ч*: черный цвет объемлет другие / черное объемлющее все среда / *чтить* = охранять, окружать умом через надо / 1) *череда* 2) быть сре-

дой. / *ч* объедин⟨яет⟩ слова, означающ⟨ие⟩ быть вместилищем чего-нибудь, / обладать властью над чем-нибудь ⟨...⟩ *чаять*. быть чашей, средой возникновения чего-нибудь (л. 10 об.);

—*ЯТЬ* и *А*: «*ять*» начало чужой личности, жизни. / *есть* / *ездить*. *А* падёж книзу. / *знать гнать* / *зной гной* (л. 12);

—*ГЛ*: *голод* / *гл* лишенный обычного *глаз* = без кожи / *голод* без пищи / *глубина*? без дна (л. 11 об.);

—*КР*: *король* = корень *край* / *крыша* / *край* / *кр* = быть острием / быть *королем* = *крыть* ⟨...⟩ (л. 9 об.).

Приемы, которыми пользуется Хлебников для наделения звуков смыслами, предвосхищают метод «минимальных пар» структурной лингвистики, суть которого состоит в том, что для выявления различительных признаков данного языкового уровня подбираются пары минимально различающихся языковых единиц. Именно так действовал и Хлебников, сопоставляя пары слов, различающихся на один звук (обычно, но не обязательно, первый в слове), ср.:

кол коф / *мол моф* / *вол вар* / Замена *л* на *р* изменяет значение на обратн⟨ое⟩ / *прачь плачь* (л. 8 об.).

Встречаются у Хлебникова и так называемые «квадраты», т. е. сопоположенные пары оппозиций, которыми в 20-е годы широко пользовался основоположник современной фонологии Н. С. Трубецкой, ср. следующую запись (л. 9 об.):

```
кол    ||    кор
 |
клажа      кража
```

3. ОБЩИЙ ВИД «ЗВЕЗДНОГО ЯЗЫКА»

Разработка «звездного языка»—дело «художников мысли», которые должны создать «азбуку понятий, строй основных единиц мысли» (*V, 217*). Единицы мысли, по Хлебникову,—это «эпитеты мировых явлений» (*V, 291*), обобщенные образы физических законов и их метафорического переноса в сферу человеческой жизни. Хлебников живо ощущал некое внутреннее единство разноплановых и разнородных явлений: «Язык человека, строение мяса его тела, очередь поколений, стихи⟨и⟩ войн, строение толп, решетка множества его дел, самое пространство, где он живет, чередование суши и морей—все подчиняется одному и тому же колебательному закону» (*ВЛ—85—10, 170*). Каждому такому «эпитету» Хлебников сопоставляет отдельный звук.

По Хлебникову, «слово имеет тройственную природу: слуха, ума и пути для рока» (*V, 188*). Тем самым поэт намечает три основных подхода к наделению звуков смыслами.

— Непосредственное эмоциональное восприятие звука («Так ли художник должен стоять на запятках у науки, быта, события, а где ему место для предвидения, для пророчества, произвола?» — (*V, 275*)), в частности, соотнесение его с цветом и формой.

— Поиски смыслового сходства у близких по звучанию слов русского языка, в особенности слов, начинающихся с одного звука (этот подход А. Е. Крученых удачно назвал «поэтической этимологией»)[12]; привлечение материала других языков, в частности, славянских (*V, 228—229, 302*), а также персидского, санскрита и т. д.

— Исследование слова как «пути для рока» на материале начальных букв исторических имен и названий. «В первой согласной мы видим носителя судьбы и путь для воль, придавая ей роковой смысл. ⟨...⟩ Как нитями судьбы рубежный звук сопутствует державам от колыбели до заката» (*V, 188*). (Примеры: *Р* и *Г* в названиях противоборствующих стран, *А* в названиях материков.)

В «звездном языке» согласным и гласным отводится разная роль (РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 84, л. 6 об.):

> Язык сдел⟨ал⟩ 2 начала, и согла⟨сный⟩ каждый есть особый прост⟨ой⟩ мир, и гласн⟨ые⟩, кот⟨орые⟩ условн⟨ы⟩, относ⟨ят⟩ эти миры друг к дру⟨гу⟩. Гласн⟨ые⟩ алгебраичн⟨ы⟩, это величи⟨ны⟩ и ч⟨исла⟩, согл⟨асные⟩ — куски пространства.

Основная смысловая нагрузка падает на согласные (их 19): «каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя» (*V, 237*). Образы согласных многократно описаны Хлебниковым: *В* — волновое движение или вращение, *Д* — отделение части от целого, *З* — отражение и т. п.[13]

Кроме звуковых образов, согласным соответствует и зрительные образы — им приписываются форма и цвет.

Образ формы в большинстве случаев навеян, по всей вероятности, графикой соответствующих русских букв, ср. следующие примеры: «А вдали стоял посох *Гэ*, сломанный надвое» (*III, 327*); «*Гэ* — движение точки под прямым углом к основному движению, прочь от него» (*III, 333*); «*Гэ* — это то, что высоко подымает равнину, / *Гэ* — высота треугольника, углом подымает он / Цепи сторон над третьей, равнинной. / *Гэ* — уклоненье струны от прямого пути, / Если согнулась струна, / И дает треугольник путей с дорогой основы. / *Гэ* это вер⟨а⟩» (РО ИРЛИ, Р. I, оп. 33, № 36, л. 3); «И буква *Тэ* / Ложилась прямым косяком / На черноте» (*V, 91*); «⟨...⟩ *Эля* зубцы» (*III, 325*); «⟨...⟩ И *Эль* одежд во время бега» (*III, 330*); «*Ч* [ви-

дится] в виде чаши» (*V, 219*); «Вы видели Маву / У свайных столбов буквы Эм» (*V, 112—113*). Интересен случай обыгрывания графического облика целого слова: «Вылетит *Эр*, как горох из стручка — из слова *Россия*» (*III, 327*). Сходство последовательности (графически округлых) букв, составляющих это слово, с уменьшающимися горошинами проявляется еще более наглядно в его старом написании — *Россія*.

Однако иногда форма, приписываемая Хлебниковым звуку, независима от формы русских букв: «Мне *Вэ* кажется в виде круга и точки в нем ⟨...⟩ / *Зэ* вроде упавшего *К*: зеркало и луч ⟨...⟩ / *ЭС* пучок прямых» (*V, 219*) (последний образ восходит, вероятно, к «детскому» способу изображения солнца — кружок с лучами).

Каждый звук обладает и определенным цветом[14]. Например, цвет *М* — синий (РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 117, л. 1):

> Ты говоришь, что облака судеб одинаковых и не одинаковых народов окрашены цветом одного и того же звука. Не цветом ли *ЭМ*, синим, очень ⟨синим⟩, как синева неба в самый знойный час, для [цветовидца] звуковидящих, окрасили лица и лоб сво⟨ей⟩ судьбы многие народы.

Отметим, что мысль о соответствии между звуком и цветом высказывалась в уже упоминавшейся выше тетради 1908—1909 гг.: «Слова как токи от ассоциативны⟨х⟩ с звук⟨ами⟩ цветов» (РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 63, л. 10); там же приводятся примеры «окрашенности» односложных слов: «слово *он* = нежное как слабосмуглистая щека ребенка / *мы* сине⟨е⟩ ка⟨к⟩ на небе» (л. 31).

В поисках понятийных коррелятов звуков Хлебников анализирует слова, начинающиеся с одного согласного, выявляя в них смысловой инвариант. «Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, так все слова летят из одной и той же мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки как простейшего имени» (*V, 219*). В результате получается некая обобщенная физика, в которой согласным сопоставлены образы физических явлений и их метафорических аналогов в сфере как духовной, так и физической жизни человека. Это движение, состояние или изменение состояния одного тела, двух тел или целого и его части; при этом тело может мыслиться как твердое (*Д*), жидкое (*Ж*) или газообразное (*П*).

Хлебников вводит разного рода соотношения между единицами азбуки. Так, он сопоставляет звуки арифметическим операциям: *К* — сложение, *В* — вычитание, *С* — умножение, *М* — деление. Некоторые звуки об-

разуют как бы антонимические пары. Рассмотрим, например, звуки *К* и *П*. *К* трактуется как 'сцепление, переход в закованное состояние, покой, смерть', а *П* — как 'расширение, пыл, страсть'. Выясняется, что подобные толкования находят неожиданное подтверждение в современной фонологии[15]. По своим акустическим характеристикам *К* и *П* различаются признаком компактность/диффузность. «У согласных компактность выражается в срединном расположении доминирующей формантной области», а при диффузности «доминирует нецентральная область»[16]. Как нетрудно заметить, акустические характеристики этих звуков, физически представимые на спектрограммах, соответствуют хлебниковским образам. Однако звуки у Хлебникова, равно как фонемы у Якобсона, характеризуются не единичным признаком, а «пучком признаков» (если воспользоваться термином Якобсона). Так, Хлебников противопоставляет *К* не только *П*, но и *Р*; *Р* противопоставлено также *Л* (в «Зангези»). *П*, в свою очередь, противопоставляется также *М* (например, в исследовании звукового символизма пушкинского «Пира во время чумы» (*V, 210—211*)) и т. д.

Встречаются у Хлебникова и попытки объяснения с точки зрения «звездного языка» слов-перевертней, у которых он подмечает симметричный смысл, например: *сон* 'в тело приходит ничто' — *нос* 'в ничто приходит тело'; *ком* 'мягкое собрано в твердое' — *мок* 'твердое становится мягким' и т. д. (*V, 190*).

Гласные играют в «звездном языке» менее важную роль, чем согласные: иногда они даже «случайны и служат благозвучию» (*V, 220*).

Наиболее законченным объяснением смысла гласных можно считать теорию «внутреннего склонения», впервые сформулированную в ранней статье «Учитель и ученик» (*V, 171—190*).

По теории внутреннего склонения, гласные, используемые как окончания трех косвенных падежей существительного: *ы*, *и* и *а* — родительного, *о* — винительного и *е* (в старом правописании *ять*) дательного и предложного,— встречаясь в основе в окружении одних и тех же согласных, придают основе окраску, соответствующую значению данного падежа — 'откуда', 'куда' и 'где', соответственно. Примеры: *бабр* (тигр) 'тот, кто охотится' — *бобр* 'тот, на кого охотятся'; *лысый* 'характеризующийся отсутствием растительности' *лес* 'место, характеризующееся наличием растительности', *идти* 'расходовать энергию при движении' — *ехать* 'не расходовать энергию при движении' и т. п.

Внутреннее склонение, несомненно, учитывалось Хлебниковым при создании «звездного языка», однако работа над гласными не была завершена Хлебниковым: «гласные звуки менее изучены, чем согласные» (*V, 237*).

4. «ЗВЕЗДНЫЙ ЯЗЫК» И ТЕОРИЯ ВРЕМЕНИ

Итак, «звездный язык» был призван стать единым языком мирового общения, вытеснив языки естественные. В одном из проектов декретов «Председателей земного шара» (1921 г.) эта мысль выражена так (*V, 265*):

> Задачи Председателей Земного Шара.
> Расписание столиц.
> Преобразование мер.
> Преобразование азбуки.
> Гибель языков, похожих на коготь на крыле.
> Предвидение будущего.
> Исчисление труда в единицах ударов сердца.
> Человек как местовременная точка.
> Больше половины тела состоит из воды.
> Языки на современном человеке — это коготь на
> крыле птицы,
> ненужный остаток древности,
> коготь [седой] старины.

В приведенном отрывке, как и во многих других высказываниях Хлебникова, проблемы создания нового всемирного языка и создания теории времени соседствуют друг с другом.

Как известно, суть теории времени состоит в цикличности аналогичных событий, неотвратимости противодействия, вызываемого действием, и внутренней связи между универсальными законами — от астрономических до нравственных. «Чистые законы времени делают равноправными гражданами одних и тех же уравнений и жизнь земной коры и сдвиги строения человеческого общества» (*SS, 400*).

Время рассматривается как сущность, обратная пространству: если пространство задается формулами, возводящими любые основания в квадрат (= площадь) и куб (= объем), то время — возведенными в любые степени числами 2 и 3. (Помимо 2 и 3, важную роль в этой теории играют и некоторые другие числа, такие как 1, 11, 13.) Два основных закона времени задаются формулами, суммирующими степени 2 и 3. Первая задает временной отрезок между аналогичными событиями, «рост событий», вторая — между началом и концом события, или между действием и противодействием: «вообще степени трех (3^n) соединяют обратные события, победу и разгром, начало и конец. Три есть как бы колесо смерти исходного события» (*SS, 471*). «Мы люди подобны волнам, которые бросает друг на друга железный закон отношения времени к месту ⟨...⟩ Согласно основному закону через 2^n пространственная природа событий повторя-

ет себя, через 3^n отрицает, дает отрицательный сдвиг» (*SS, 500*). Проявления этого закона Хлебников усматривает и в природе, и в истории: «свод истин о числе и свод истин о природе один и тот же», «законы вселенной и законы счета совпадают» (*SS, 512*). Если в опубликованных материалах (например, в «Досках судьбы») поэт оперирует только с числами, то рукописи свидетельствуют о том, что теория времени в своем окончательном виде должна была вобрать в себя и «звездный язык». Ср. следующий отрывок из неопубликованной работы «О строении времени» (1921 г., архив Р. П. Абиха):

> Приведенные далее уравнения [построены на соед⟨инении⟩] сделаны из чисел и букв азбуки. Числа [указывают на] определяют твердые величины уравнения, те, которые не меняются; это как бы твердый состав уравнения, его кости.
>
> Напротив, буквы азбуки означают вращающиеся величины уравнения, те, значения которых меняются. Это мышцы уравнения, заставляющие двигаться кости.
>
> *К* везде значит исходную точку отсчета, то начальное событие, к которому нужно прибавить то или другое количество дней ⟨...⟩
>
> Как горный вид состоит из каменных пород русл воды и текучей по ним воды, так и каждое уравнение состоит из твердых «утесов уравнения», своего рода каменных величин — это та часть, которая передана числами, и другой, текучей части: она пишется буквами и значение ее постоянно меняется, обыкновенно восходя от единицы по естественному ряду чисел. Текучая часть уравнения с той или другой быстротой, называемой действием, течет по руслу его крепких величин.

Сами упоминаемые Хлебниковым уравнения в цитируемой рукописи не приводятся. Продолжение работы над этой темой прослеживается в черновике 1922 г. «Доски судьбы, лист VII. Мера лик мира» (РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 75). Однако закончить объединение своих математических и лингвистических изысканий поэт не успел.

Приложение №1
(РНБ, ф. 1087, № 24)

Значковый язык

л. 1

Настоящее время = ·
Прошед⟨ш⟩ее время = $\dot{-}$
Будущее время = $\overline{\dot{-}}$

я есмь признак такого-то предмета
я есмь свойство предмета ⊝
предмет есть признак меня.
моего я. ⊡
[у меня есть кошелек]
признак неопределение предмета есть признак
меня ⊡
тяжесть ⊡; я обладаю тяжестью
красный цвет ⊡; я красен.
▱ = знак лица ▱^{1} = я ▱^{2} = ты ▱^{3} = он

л. 2

Настроения означать так:
все главные группы мускулов означать
буквами (называя греческой буквой каждый
мускул, а комбинации их — сочетанием
букв) а нервные возбуждения зигзагом
молнии ϟ; электричество — молния.
Таким образом можно выразить:
я гневен: ⊡ · (α, β, γ, δ…) ϟ
я спокоен: ⊡ · (α, β, γ, δ…) ϟ
я весел: ⊡ · (α, β, γ, δ…) ϟ
я радостен: ⊡ · (α, β, γ, δ…) ϟ
и т. д.
я буду мрачен ⊡$\overline{\cdot}$ (α, β, γ, δ…) ϟ

л. 2 об.

Немой язык

л. 3

Написание собственных имен —
то, которое употребляется в
филологии.

Названия животных латинские научного языка. кроме обиходных которым избраны знаки согласно систематике.

Много слов упразднено; много нового сомкнутого смысла.

предмет неполный в как⟨ом-то⟩ отношении.
□³ ⊱; полный □³ |; с избытком □³ ⊰.
□³ ⊱ □³ | □³ ⊰

Человек огромного роста
□³ ⊰.⁝.

л. 3 об.

Значковый язык

л. 4

Пространство		[три] ▽
(три передних точки осей)	⁘	(точка) (ноль)
⟨чет⟩вертого измерения	⁝	(черта)
двух измере⟨ний⟩	⁝	(плоскость-повер⟨хность⟩)
тр⟨ех⟩ изм⟨ерений⟩	⁝	(объем)

больше	>	
меньше	<	Я выше тебя
равен	=	⊡′ ⁝ > ⊡²
неопреде⟨ленно⟩	≷	толще
		⊡′ 9 > ⊡²

Тяготение ♂̃ ♐

Я тяжелее его ⊡′ ♂̃ > ⊡³

Существо более чем четырех измерений

⁘ IV

⊡³ ⊰ ⊡³ ⁘ IV

л. 4 об.

Усиливает впечатление черт⟨а⟩ сверху
У меня черта снизу

л. 5

Тяжесть пропорцион⟨альна⟩ объем⟨у⟩,
$\not\wp = f^1 (.\dot{\blacksquare}.)$
Прямая зависимость f^1 ( )
обратн⟨ая⟩ f_1
размеры колебаний $<\ >$
нормальный $\frac{<\ >}{2}$ $\frac{<\ >}{k}$ $\frac{<\ >}{}$
он среднего роста $\square^3$ $\frac{<\ >}{}$ $.\dot{\vdots}.$
о⟨н⟩ низкого росту.
необыкновенно толст
$\square^3$ $\frac{<\cdot>}{}$ $.\dot{\vdots}.$ $\frac{<\ >}{}$ $.\dot{-}.$

л. 6

Вещества начальн⟨ная⟩ буква. атом⟨ный⟩ вес.
Arg.
Серебряная лупа Arg. ☽
раздражение — орган — ощущение
раздражение — орудие — ощущение
звуки — f
государство интеграл людей.

л. 6 об.

высокое совершенство орг⟨ана⟩ А
полное несовершенс⟨тво⟩ органа В
половинное

В		А
слепой	[дальнозоркий]	зоркий
немой		оратор
глухой		тонкий слух
идиот		гений

л. 7

Части мозга деятельности.
Общий знак неизменения
Общий знак изменения
орган — специальное изменение, ради

которого возник и сложился орган
мозг специально изменяется =
мозг мыслит.
глаз сп⟨ециально⟩ изменяется = глаз видит.
1) постоянство органа, изменение течения
2) изменения органа.
разруш⟨ающие⟩ пер⟨емены⟩

л. 7 об.

Цвета. звуки. краски.
Настроения.

л. 8

Свет различные цвета в
числах. (длина и
выс⟨ота⟩ волн)
електричество. волн⟨ы⟩ — букв⟨ами⟩.
звук большие букв⟨ы⟩
кислый вкус [пр⟨икосновение⟩] к языку щелочи.
отр⟨и⟩ц⟨ательное⟩ електр⟨ичество⟩
раздражение — орган — впечатление.

Сосуществова⟨ние⟩ ($t = t$, $\delta \not\asymp \delta$)
послесуществование, послебыть ($\cdot\delta = \delta$, $t \not\asymp t$)
послебытель $\square^3$ ($= \delta \not\asymp t$)

${}^{\not\asymp\delta}\omega^{=t}$ ${}^{=\delta}\omega^{\not\asymp t}$

$\omega^{(=\delta\not\asymp t)}$ $\omega^{(\not\asymp\delta=t)}$ ${}^{=\delta}\omega^{\not\asymp t}$; ${}^{\not\asymp\delta}\omega^{=t}$

л. 9

1) быть в разных местах, но в одно время
2) быть в разных местах и в разное время
3) быть в одном месте и в разное время
4) быть в одном месте и в одно время
быть внутри этого места
быть внутри этого времени
быть причиной
быть следствием
⍇« цель

Строение понятий.

л. 10

движение
происхождение движения
направление движения

Я расту: □′ .·. ↠ > .·.
Я худею: □′ .·. ↠ < .·.
Я полнею: □′ .·. ↠ > .·.
условно-равный, тождествен⟨ность⟩, ограниченн⟨ая⟩ символ⟨ом⟩.

знак символа = (ём)
символ ценности = деньги.
символ права = документ I-ый
символ правды = документ II-ой
(различ⟨аются⟩ 2 частных понятия)

Я изменяюсь от состояния А
к состоянию В.
Я обладаю признаком, который
изменяется от состояния А к состоянию В.

л. 10 об.

Он достиг предельно высокого веса
□³ ⁊ ⋝

⁊ ⋝

⊖ = спле⟨те⟩ние течение
напряжение дви⟨жение⟩
t опис⟨ание⟩ его.

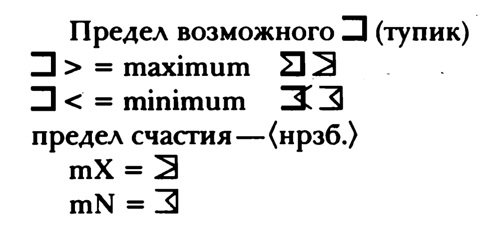
л. 11

Понятия логики.
Философия.
Науки — экономия мышления.

Очень полезно

	m10	m11	
mX = maximum.	mX	mX	$_3$X
mN = minimum.	mN	mN...	$_3$N
	mX		

Установкой нескольких новых понят⟨ий⟩
можно зам⟨енить⟩ множе⟨ство⟩ част⟨ных⟩ понятий.



л. 12

Творчество новых
понятий (узлов и точек
мысли, ее повторов, внезапных
изгибов и ценных, красивых движений)

Знаки простые и разного племени-роду.
Числа в подспорье.
но не чрезмерно.

□
□—□ = различие .:.—.:. расстояние двух плоскостей
□—□ = расстояние
мертвынь точек, стояние
□³ □³ .:.—.:. = 2 верст⟨ы⟩

л. 13

Результат⟨ом⟩ a и b явилось c

a ⟶ b
c

я есмь орган жизни; я живу
орган жизни изменяется не специально
= я болею

л. 13 об.

Отвлеченные понятия для групп
животного царства тоже по
времени возникновения.
(означая порядок ⟨в⟩ родословном дереве).

Вещественные понятия, понятия предметные
по началу «порядка возраста»

Отвлеченные понятия труднее.

л. 14

иначе-мыслящий

ȣ = подобие

∽ = бесконечное

$∽^+$ = вечность.

∸ = время

· текущий миг

‾· миг будущего

∸ миг прошлого

◎ = внутри

℮ ℮ 9

◎ = внутри ∂ = снаружи ∂

∽ ∸ вечность

∽ ∸ вечность

∧ = гора

много очень.

л. 14 об.

Жалкий означающий лай
символический вой человеков нашего времени
будет заменен символической музыкой
в времени горнего человека. [будущих веков и времен.]
Подспорьем ему будет письменный язык
всех народов и попыткой в этом направл⟨ении⟩
и должен по своей цели счит⟨аться⟩ да⟨нный язык⟩

л. 15

направление ⤜→

движение · · · о · · · о

изменение ≈ ≈

Получает свойство, которого раньше
не было
свойство — послебытель 0 (ноля)
достигает maximum =
= ⊵ посл⟨ебытель⟩. (0)

Он достиг max. ◎³ ⊵ .⁚.

знак наслаждения = ⊕

это вкусно	‖	язык испытывает наслаждение
это красиво	‖	глаз " " "
это звучно	‖	слух.
это прекрасно	‖	ум.
это нравственно	‖	чувств⟨о⟩ ищ⟨ет⟩ правд⟨ы⟩

👁 ⊕

∋ ⊕

♉ ⊕ ∞ ⊕

л. 16

свести все понятия к немногим
чисто геометричес⟨ким⟩ операциям на
логическом поле.

1) У органов изменения, те ради
которых существует этот орган.
2) Изменения прочие
глаз 1) = видит; ухо слышит
глаз 2) = болен.
1) мозг = мыслит
2) мозг = разрушается.

А. знак удовлетворения испытываемого
органом при его специальном изменени⟨и⟩
дает возможность озна⟨чить:⟩ красиво, умно, звучно.
В знак неудовлетворения испыт⟨ываемого⟩ органом при
его специальном изменении, дае⟨т⟩ в⟨озможность⟩ о⟨значить:⟩
безобразно какофония глупо неостроумно
дурной запах невкусно

л. 16 об.

мой поступок в будущем есть функция
твоего действия такого-то
(условное наклонение)
плюрал⟨иум⟩

л. 17

Разные органы на теле человека
называть по времени их появления
на зародыше (в виде складок)
(по неделям)
$embr^1$ $embr^2$ $embr^3$
$\square^3 embr^n \approx$.⁝. = Он взмахнул руками

Сверху. От нескольких корней
разветвленные кусты исчерпают все содержание
понятий европей⟨ских⟩ языков.

Ловить понятия общими свойства⟨ми⟩
означать родственные вещи и в
порядке рождения означать вещи.
Но возможно больше разнообра⟨зия⟩ в
знаках.

л. 18

Человек различается по органам
отправление органа различае⟨тся⟩ по
специал⟨ьным⟩ отпр⟨авлениям⟩ органа.

Органы = глаз, язык, нос, ухо,
мозг (сп⟨е⟩рм⟨атическое⟩ вещество, бе⟨ли⟩) и т. д.

1) специал⟨ьные⟩ изм⟨енения⟩ органа (ради кото⟨рого⟩ возни⟨к⟩ орган)
2) нормаль⟨ные⟩ специа⟨льные⟩ отправления (сон, жел⟨ание⟩)

л. 19

Инстинкт — предопределенность и предуказанность
изменения того изменяемого что мы
зовем телом по определенному и заранее
указанному направлению.
Инст⟨инкт⟩ таки и сам⟨а⟩ необходимо⟨сть⟩
совершающегося ⟨в⟩ его изменяемом изменении.
Их много, инст⟨инктов⟩.
Неустойчивое положение, состояние
неустойчиво⟨е⟩ равнов⟨естие⟩ инст⟨инктов⟩ есть разум

л. 19 об.

Исходя из происхождений
понятий все их можно
= | детали,
| дет⟨али⟩, отр⟨ицание⟩, зре⟨ние⟩ мен⟨ьше⟩ — с⟨лух⟩ мень⟨ше⟩

л. 20

α = человек (условн⟨о⟩)
↗ = то что направлен⟨о⟩ [вне]

прочь от предмета. α ↗$^{\omega}$ = мир
бесконечное окружающее человека

⊐ знак ограниченности
φ = знак зрения
α ↗$^{\omega}$ φ ⊐ = небо
бесконечность, ограниченная зрением
↘ = прерывное изменение
↘ = ↘ k = знак конечного
α ↗^{k} = среда, человек

Ɔ| Ɔ

жизнь "-" соедин⟨яет⟩ живое вещество от
мертвого

л. 20 об.

Все собственные имена — по произношению
написанные латинскими буквами.

Знак протяжения
(то или другое свойство принадлежит
многообразию от ⟨одного⟩ момента до
другого) с рассвета до вечера

предмет, выделенный сознанием,
рассматриваемы⟨й⟩ в ряду себе
подобных.
свойство на котором остановилось внимание
может [и] быть измеряться одним числ⟨ом⟩ с
1) тем же свойством в остальных предметах
2) большим числом
3) меньшим

л. 21

◺ = стремление, тяготение
◺ = стремление

⊘ стрелка компаса

предмет какой-нибудь чистый может
быть 1) выше родств⟨енных⟩ ему предмет⟨ов⟩
2) одинаков
3) ниже
человек + умом + умнее
+ одинаков
+ глупее

л. 22

4. XI

Так, там где ветка вонзилась в речное
дно вырастает обширный остров [и]
леса шумят где некогда неслись воды.
Кусок воздуха пропитанный запахом
кречета наводит ужас и тоску на
стаю гусей когда через многие годы

снова вернется к земле после блужданий в
небе и им кажется что за ними несется снежный
царь

л. 23

Упреки ко всему русскому мыслящему и
думающему в недостаточном понима⟨нии⟩
духа русского языка.

л. 25

Мета — то, к чему движется движущееся.
Цель — мета, к которой движется
существующее.
благо — то, что сонаправлено и
содействует движению [существующего] к
мете того существующего, существование
которого есть движение к этой мете.

Нравственный стремящийся (направленный) к синтезу
максимума блага личного с максиму⟨мом⟩
блага общества полн⟨ого⟩.

л. 26

${}^{h}\omega^{n}$ = человек
${}^{h}\omega^{n+1}$, [государство] общество
нравственность есть
способ достижения максимума блага личности,
при максимуме блага обществ⟨а⟩

⚭ знак связи (два звена цепи)
Все = f (5) Все = есть зависимость переменн⟨ых⟩
Все мирового времени

Приложение №2
(РО ИРЛИ, ф. 656, № 318)

л. 1

избыток омонимии
и скудень синонимии
Эсперанто. Заменгоф.
Толст⟨ой⟩ 2 ч⟨аса⟩ ум⟨е⟩ни⟨е⟩ понимать
> воляпюка. (международный отдел
итальянского языка)
28 звуков алфави⟨та⟩
1500 корней. Очень строен, легок
и красив, но беден звук⟨ами⟩
и не разнообраз⟨ен⟩ их
сочетан⟨иями⟩

Число размещений по 1, 2, 3, из 30
равно (приблизительно) 25000 слов.
(30+30·29+30·29·28)
25 тысяч корней было бы более, чем
достаточно для какого угодно богатого
корнями языка.

л. 2

Язык — музыка.
[всякая]
всякий музыкальный звук. если о⟨тразить⟩
муз⟨ыкальным⟩ словом. Все музыкаль⟨ные⟩
сочетания звуков (⟨нрзб.⟩ как гармоническ⟨ие⟩)
по 3, 2, 4, 5 стан⟨ов⟩вя⟨тся⟩ символом понятий.
Задача музыки говорить на нем.
Объяс⟨няться⟩ в чувствах на инструм⟨ентах⟩, избегая
какофонии. Это ⟨новое⟩ пение
мышления и наст⟨роения⟩ красивое
(подобно стихам) сост⟨а⟩ви⟨т⟩ певуч⟨ую⟩
отрасль искусства
Если 8 муз⟨ыкальных⟩ тонов, то 8+8·7+8·7·6+
+8·7·6·5 = 2080 — Итак

2 тысячи
музыкальных слов для обозначения
основных понятий из 1, 2, 3, 4 муз⟨ыкальных⟩ тонов.
Из этого числа размещений не следует
исключать неблагозвучн⟨ых⟩ сочетани⟨й⟩,
так как они могли бы обознач⟨ать⟩
злые, дурные понятия
расчле⟨ненные⟩ зв⟨енья⟩ и ⟨на их фоне были⟩
бол⟨ее⟩ разит⟨ельны⟩ бы понятия добрые, красив⟨ые⟩
любви достигающие, наибольшая
с⟨ила⟩ музык⟨альности⟩

л. 3

«Принцип этой пьесы музыкальный, но логический
Звук той или другой силы, степени удара, действующий в музыке
заменен зд⟨есь⟩ образом той или другой силы [образ⟨ом⟩ мрачного или смешного]
Не связь образов, а смена ударов, волнующих нас числами.
«Я вижу пр⟨о⟩мотанный подлец» здесь слову придана
особая сила вытеснения и создания кругом себя
пустоты, несмотря на страницы перед этим. эти 3 слова
выступ⟨ают⟩ одн⟨и⟩ окруж⟨енные⟩ пустотой⟨.⟩

л. 3 об.

и рассмотреть
Нить для работы

А. А. Данилевский

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ В «КРЕСТОВЫХ СЕСТРАХ» А. М. РЕМИЗОВА

Осенью 1910 г. в 13-м Альманахе издательства «Шиповник» была напечатана повесть А. М. Ремизова «Крестовые сестры» (в дальнейшем КС)[1]. Прототипом одного из ее персонажей послужил В. Хлебников. Почему и как это стало возможным — вот вопросы, решению которых посвящена предлагаемая статья.

«Крестовые сестры» — произведение, в котором авторское автобиографическое начало выполняет конструктивную функцию, организуя его сюжетную и идейную структуры, все компоненты архитектоники текста. Сам Ремизов, не раз подчеркивавший «исповедальную» природу повести[2], связывал ее замысел и исполнение с острым житейским кризисом, перенесенным им в 1909—1910 гг.[3] Художественно преломленным отображением его и является КС.

Обратимся к сюжетной завязке повести — эпизоду с подлогом маракулинских талонов, повлекшим увольнение героя со службы и, как результат этого,— резкое снижение его социального статуса. Здесь в завуалированном виде отразился реальный факт писательской биографии Ремизова: появление в июне 1909 г. беспочвенного обвинения его в литературном плагиате. Перепечатанное рядом газет, оно имело некоторый общественный резонанс и в известной мере подорвало литературный престиж писателя, усугубив его и без того незавидное материальное положение. Знание фактической стороны этого дела позволяет дешифровать подразумеваемый смысл изображенных событий. Так, шутливая самохарактеристика Маракулина в «письме своем объяснительном» — «вор и экспроприатор» (с. 197) — представляет собой контаминированную цитату из статьи-обвинения и ответного опровержения на нее М. Пришвина[4]. В свою очередь, «мытарства» Маракулина после его увольнения со службы

отражают трудности, возникшие перед самим автором после появления злополучной статьи,—см.: «Когда-то в ⟨...⟩ пьесе „Плагиат" играл я плагиатора, и такое совпадение меня развеселило.

Я в каком-то прошении ⟨...⟩ даже подписался „плагиатор" и фамилию.

Да в житейском-то деле оказалось не до шуток: в одну туркнулся редакцию ⟨...⟩, а отказали, в другую пошел—⟨...⟩ говорят, впредь до выяснения невозможно»[5].

Другой эпизод. С приходом беды прежний круг знакомств героя распался, что вызвало его озлобление на людей. Между тем, «люди-то вскоре нашлись, ⟨...⟩ все такие, о которых Маракулину ни разу не вспомнилось: мелкие подозрительные служащие, ⟨...⟩ которых в порядочные дома не пускали и которые ⟨...⟩ имели определенную кличку—⟨...⟩ прозвище воров, подлецов, негодяев—*жуликов*.

И вот эти ⟨...⟩ *жулики* ⟨...⟩ явились к Маракулину сочувствие свое выразить, они же тогда на первых порах и работу ему достали» (с. 201). В основе приведенного отрывка—реальный факт посещения «ошельмованного» Ремизова группой репортеров уголовной прессы во главе с А. И. Котылевым,—давним покровителем писателя в его скитаниях по издательствам и журналам,—см.: «В поздний час ⟨...⟩ навалилась орава—Котылев ⟨...⟩ с подручными, галдя ⟨...⟩—Мы пришли выразить вам сочувствие. ⟨...⟩ Тут были всякие ⟨...⟩: биржа, утопленники, мордобой, поножовщина, скандалы ⟨...⟩

—Мерзавцу (т. е. автору обвинения.—*А. Д.*),—возгласил Котылев под одобрение ⟨...⟩ круга,—в театре публично набьем морду»[6].

Раскрытие же Ремизовым псевдонима «мерзавца»—им был известный критик Александр Измайлов[7]—позволяет понять подразумеваемый смысл взаимоотношений между Маракулиным и его сослуживцем, виновником его несчастий, Александром Глотовым: строки, начинающие КС, являют собой завуалированное изображение труда писателя и критика.

Еще соответствие: вскоре после появления обвинения писатель отправился в Москву, дабы пристроить в «Русских ведомостях» свое опровержение[8]. Там Ремизов, выходец из московской купеческой семьи, заглянул на Биржу. Вот так описывает он свое посещение: «И теперь, когда в газетах—⟨...⟩ читает вся Биржа—меня объявили вором, которого нельзя терпеть среди литераторов, вызвало всеобщее негодование.

⟨...⟩ Но ⟨...⟩ что дало повод такому позорному обвинению? Это занимало каждого. ⟨...⟩ Я ⟨...⟩ сказал ⟨...⟩ „⟨...⟩ верите ли вы мне?"

⟨...⟩ „Верим!"—прокричал Корзинкин—когда-то сидели в училище на одной скамейке. „Верим",—повторил он ⟨...⟩ задорно и твердо»[9]. В КС вся эта история—значительно переосмысленная и трансформированная, сохранила, однако, свою узнаваемую реальную основу: вскоре после

случившейся с ним катастрофы Маракулин посетил в Москве своего школьного приятеля[10] купца Плотникова, и тот при расставании Маракулину «еще раз повторил, что верует в него как в бога» (с. 284).

Как видим, реальные факты и события своей литераторской биографии Ремизов сознательно «переводит» на «язык» сугубо бытовых отношений — последовательно и настойчиво «снижает» их до уровня заурядных житейских ситуаций: свою литературную деятельность он уподобляет чиновничьей службе, обвинение себя в литературном плагиате преподносит как результат стремления корыстолюбивого сослуживца «нажить капитал» на чужом честном имени, представителей «низкой» литературы — репортеров уголовной прессы — низводит еще более, их самих обращая в «жуликов».

Но операции, подобной той, какую он произвел над самим собой, Ремизов подверг также целый ряд известных деятелей искусства той поры, некоторые культурные явления. Отношения между реальными прототипами и теми образами КС, моделями для которых они послужили, еще сложнее, чем отношение Маракулина к автору повести, ибо арсенал приемов, используемых Ремизовым в его художественной «игре» с этими прототипами, включает в себя как точное воспроизведение различных черт их внешнего облика, поведения, идеологии, так и значительный отход от реального материала,— вплоть до подачи его по принципу «наоборот», и, наконец, даже свободное комбинирование того и другого. В такой форме, под завесой завуалированности, Ремизов выразил свои эстетические пристрастия: свое предпочтение одних художников и (в значительно большей мере!) неприязнь к другим.

Что побудило Ремизова к созданию такого своеобразного памфлета? Биографически побуждающая причина одна: несправедливое обвинение в плагиате, больно ударившее по самолюбию писателя отказом ему в праве носить это звание, вызвало со стороны Ремизова ответное желание отстоять это право в художественной форме, не оставляющей сомнений в его высоком профессиональном мастерстве. Более же пригодной для этой цели, чем форма использованного в «Бесах» романа-фельетона, трудно было придумать. Прагматика КС в таком их виде была рассчитана на два типа читателя — обычного, «среднего», и тонкого, осведомленного в литературной жизни, способного по разбросанным автором в тексте намекам дешифровать весь подразумеваемый актуальный смысл повести.

Причин же, способствовавших осуществлению этого замысла, было несколько, своим происхождением все они обязаны особенностям эстетического мировоззрения Ремизова.

Одна из них — нерасчлененность в его сознании понятий «писатель» и «человек», обычно противопоставляемых (по принципу «вознесенность в

сферы духа — погруженность в материальное»[11]). Другая причина, отчасти обусловливающая первую,— неизменное чувство высокого пиетета, с каким относился постоянно устремленный к «мирам иным» Ремизов к миру бытовой эмпирии. Вслед за своим кумиром Достоевским (чье влияние столь сильно ощущается в КС) Ремизов расценивал ее как сферу, где наиболее ощутима и отчетливее всего проявляется зависимость мира явлений от мира сущностей — санкционера всего происходящего на земле. Важным представляется и изначальное убеждение автора КС в прогрессирующем в истории измельчании человеческого общества и культуры[12], породившее, в частности, скепсис писателя по отношению к современной литературе и её авторам (не исключая и себя)[13].

Сложное переплетение всех указанных причин, функционирование их вкупе, раздельно, с попеременным доминированием одной из них над остальными, наконец, сложная соотнесенность изображаемого в КС с традициями русской литературы определили принципиальную полисемантичность каждого отдельного образа повести.

С учетом всего сказанного обратимся к образу купца Плотникова, московского приятеля Маракулина. В тексте приводится история возникновения их дружбы в годы юности и изображается поездка Маракулина к своему приятелю, при этом дается описание сна, увиденного им по дороге, в котором Плотников предлагает герою отрезать ему голову, мотивируя свое предложение тем, что это будто бы «самое лучшее, самое рациональное» для его жизни, и обещая, «что больно не будет, а самое большее, что может быть, чудно и странно», на что Маракулин соглашается, но затем, уже потеряв голову, жалеет об утрате: «Как же это я без головы буду? — плюнул он и проснулся» (с. 280); изображается сама сцена их встречи, совершенно очевидно спроецированная автором на сцену посещения Мышкиным дома Рогожина, во время которой Плотников в состоянии запоя встречает друга речью, кажущейся пьяной бессмыслицей. На этой будто бы «бессмыслице» стоит остановиться особо. Суть ее заключается в идее эксплуатации... мускульной силы русской мухи с целью обеспечения на ее основе гегемонии России во всем мире: «Русская муха победит пар и электричество, Россия сотрет в порошок Англию и Америку», «раздавив Европу, двинется ⟨...⟩ на полюс и займет ⟨...⟩ все, что за полюсом, ⟨...⟩ и будет это ⟨...⟩ зваться Ландия, сиречь страна. ⟨...⟩ из этой ⟨...⟩ Ландии, пользуясь ⟨...⟩ мушиной силой, как двигателем, будет Россия — он, Павел Плотников, самодержавно управлять земным шаром, вращая его по собственному произволу ⟨...⟩ Маракулин стоял ⟨...⟩ и ровно ничего не мог понять: ⟨...⟩ и было чудно и странно» (с. 281—282).

Претензия Плотникова на управление от лица России земным шаром прямо указывает на носителя отдаленно сходных планов, послужившего

моделью для образа маракулинского приятеля. Это будущий «Председатель земного шара», «планетчик», по определению Ремизова, хотевший «обрусить земной шар»[14], поэт В. Хлебников[15]. Пьяная же «бессмыслица» Плотникова — это завуалированно-ироническое изложение идейно-эстетического кредо Хлебникова в ремизовском его понимании, выражающее и ремизовское отношение к нему. Подтверждением тому — соотносимость событий, изображенных в КС, с реальными фактами истории взаимоотношений Ремизова и Хлебникова. Знакомство их, по-видимому, состоялось благодаря В. В. Каменскому в Петербурге в конце 1908 г., близко же они сошлись в самом конце этого — начале следующего года на почве увлечения обоих культурой Древней Руси и интереса к проблемам художественной речи,— настолько, что на некоторое время Хлебников сделался чем-то вроде ученика Ремизова[16], дорожащего его мнением о своих вещах и принимавшего горячее участие в его литературных делах. Одним из проявлений столь сильного увлечения Хлебникова Ремизовым является то, что когда последний был печатно обвинен в плагиате, Хлебников вызвался постоять за его честь, потребовав обидчика к барьеру (и недвусмысленно намекая при этом, что отказ Ремизова принять его предложение был бы равносилен разрыву отношений между ними)[18] — Ремизов предложения не принял[19], но отобразил этот факт в КС,— в рассказе о том, как Плотников однажды «оградил» Маракулина, «избив ⟨…⟩ всенародно и не без внушения» человека, совершившего по отношению к тому непорядочный поступок и носящего, кстати, одно с Измайловым имя — Александр («Сашка»).

А теперь — о сути отношения Ремизова к идейно-эстетической позиции Хлебникова, прежде всего к его языковой теории, и о том, как это отразилось в КС. Окончательная редакция КС писалась в то время, когда уже появилось (в сб. «Студия импрессионистов», в марте 1910 г.) программное хлебниковское «Заклятие смехом», резко порывавшее с поэтическим каноном символизма. В поэтической практике символистов художественное слово подчинялось контексту всего произведения, в состав которого оно входило, и было «важно не своими ассоциациями и вновь рожденными значениями, а своей совокупностью, своей массой, где разные „смыслы“ самого слова сглаживаются и изолируются подчиненностью общему „смыслу“»[20]. Хлебников уже в «Заклятии смехом» перенес упор на слово, взятое само по себе, «как таковое», на «углубленность в структуру слова, выявление и использование его собственных „внутренних“ значений, что привело к внешней разобщенности смыслов»[21]. Понятно, что на фоне привычного символистского канона стихотворная продукция Хлебникова могла восприниматься как напрочь лишенная рационального смысла, как бессмыслица, «заумь»[22].

Ремизова, всю свою творческую жизнь порывавшегося к «мирам иным» и метавшегося по этой причине от сомнения в гносеологических возможностях рационализма — к сомнению в собственных сомнениях, от стремления высвободиться из-под контроля «приземленного» ratio — к осознанию бесперспективности подобных попыток, хлебниковская теория художественной речи и влекла к себе, и отталкивала. Художественным отображением этих ремизовских метаний, этих притяжений и отталкиваний, и служит описание сна Маракулина. Предложение Плотникова Маракулину «потерять голову», отказаться от ratio, сулит, по его словам, возможность увидеть мир в «четвертом измерении»: «будет чудно и странно»[23]. Но обещания оказались ложными,— все, что смог увидеть «потеряв голову» Маракулин, было лишь отталкивающей картиной своего окровавленного горла,— и они представлены заведомо ложными, т. к. сами уговоры и посулы Плотникова строились на рациональной аргументации («самое рациональное 〈...〉 для твоей жизни, если тебе отрезать голову»).

Двойственное отношение испытывал Ремизов и к некоторым аспектам лингвистических выкладок Хлебникова. Ремизову был близок и созвучен обостренный интерес Хлебникова к проблемам языка (сама идея «самоценного слова» отчасти обязана своим происхождением ремизовским поискам «незатертого» слова в диалектных словарях), он разделял и, возможно, стимулировал хлебниковское представление об «испорченности», «засоренности» современного русского языка иностранными заимствованиями и влияниями (см. слова «пьяного» Плотникова: «Русского языка он не понимает и по-русски не говорит» — с. 281), как разделял и его стремление «оживить» язык путем возвращения его к историческим корням. Но хлебниковские чаяния всемирной гегемонии «всеславянского» языка были для Ремизова напрочь неприемлемы — он мыслил более трезво и потому ставил перед собой более скромные задачи: «Хлебников — планетчик, хотел обрусить земной шар. Председатель земного шара 〈...〉 А мое дело короче: оживишь русским ладом затасканную русскую беллетристику»[24]. Именно этим обусловлен тот иронический тон, каким проникнуто изложение речи «пьяного» Плотникова, начиная уже с регистрации самого его состояния. В КС нашли отражения и сомнения Ремизова в достаточности теоретической подготовки Хлебникова для выполнения им поставленных перед собой грандиозных задач (см. с. 274).

К сказанному остается лишь добавить, что, наряду с Хлебниковым, в сходной манере в КС оказались изображенными также В. В. Розанов (Акумовна), Д. С. Мережковский и Ф. Сологуб (Горбачев), В. Ф. Комиссаржевская (три Веры) и, возможно, А. А. Ахматова (Анна Шиянова), И. Ф. Анненский (инспектор Образцов) и Н. С. Гумилев (учитель-словесник Лещев)[25].

В. С. Баевский

ХЛЕБНИКОВ И ПАСТЕРНАК
Прелиминарии к теме

— У нас есть Хлебников. Для нашего поколения он — то же, что Пушкин для начала XIX века, то же, что Ломоносов для восемнадцатого,— объяснял Бенедикт Лившиц приехавшему в Россию Маринетти [1].

Как ни странно, в этих словах не было преувеличения. Для Ломоносова язык был живой стихией, неупорядоченной данностью, в которой следовало жить, творить, которую следовало организовать. Аморфным представлялось силлабическое стихосложение, недостаточными выглядели попытки Тредиаковского тонизировать длинные строки гекзаметра и пентаметра. Появились ломоносовские «Письмо о правилах российского стихотворства», «Риторика», «Российская грамматика», «Предисловие о пользе книг церковных». В художественном, научном, эпистолярном творчестве Ломоносова структурировались новые языковые и стиховые формы.

Пушкин оказался в конце почти столетнего периода движения литературного языка, стиха, жанровой системы, порожденного ломоносовским временем, когда открытия XVIII века стали достоянием эпигонов, «Беседы любителей русского слова», в меньшей мере — любомудров и младших архаистов. Пушкин был недоволен. Он строго осудил Ломоносова за «высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности» [2]. Он нарушал строгие жанровые каноны, свободно комбинируя в своих текстах элементы различных жанров; на место распавшейся связи жанров с высоким, посредственным и низким стилями поставил тончайшее переплетение и взаимное отражение многочисленных стилистических интенций и реализаций; ораторский ритм четырехстопного ямба с выделенными ударением первой и последней стопой («Возлюбленная тишина») заместил напевным симметричным ритмом с ударениями на четных стопах («Удивлена, поражена»).

Хлебников возник под призывы бросить Пушкина с корабля современности, под грозные вопросы: «А почему / не атакован Пушкин? / А прочие / генералы классики?»[3] Два других крупнейших поэта «серебряного века», Анненский и Блок, закладывая основы художественного мышления XX века, очевидно, опирались на пушкинскую традицию. Хлебников от пушкинского наследства уходил. Он отказался от гармоничного литературного языка, созданного Пушкиным и его преемниками, и от силлабо-тонического стихосложения. Хлебников не принял на веру ни одного слова и ни одного звука, отнесся к языку и стиху как к неготовой, живой субстанции, все пересмотрел, многое пересоздал — поэтическую фонику, лексический запас, словообразование, морфологию, синтаксис, способы организации сверхфразовых единств и организации целого текста. Было бы неправильно игнорировать факты, выражающие внимание Хлебникова к Пушкину, отдельные скрытые цитаты, аллюзии на пушкинские тексты в произведениях Хлебникова[4]; но нельзя и преувеличивать их значение. В своем новаторстве Хлебников нередко через голову Пушкина обращался к традиции Ломоносова и его последователей, ориентировался на монументальные эпические жанры XVIII века, архаическую лексику, «сочетание далековатых идей» (*I, 45*).

Хлебников отталкивался от Пушкина, постоянно оглядываясь на него, приблизительно так же, как Пушкин отталкивался от Ломоносова с оглядкой на него. Всех троих характеризовало отношение к языку, стихотворной речи, поэзии как к формам бытия народа, как к частям народного организма. Таким образом, Хлебников, этот безоглядный новатор, всем своим обликом, всем творчеством оказывается вплавлен в культурную традицию. Только это не следование каким-то узким течениям, не подражание некоторым избранным образцам, а принадлежность к той главной линии, по которой шло развитие русской литературы.

В середине 10-х годов, вскоре после того как он начал свой путь в поэзии, Пастернак говорил о трагедии своих первых шагов. Трагедию он усматривал в том, что в 1911 году он принадлежал к кружку поэтов, художников, музыкантов «Сердарда», а не к футуристам «Гилеи» (Хлебников, Давид и Николай Бурлюки, Маяковский, Каменский, Гуро, Крученых, Лившиц)[5]. В 1913 году некоторые участники «Сердарды» создали литературную группу «Лирика»; в ней и состоялся дебют Пастернака-поэта. В начале следующего года Бобров, Асеев и Пастернак, недовольные промежуточным положением «Лирики» между эстетикой символизма и футуризма, покинули ее и создали группу «Центрифуга». В альманахе новой группы Пастернак поместил полемическую статью «Вассерманова реакция». Статья эта злая. В медицине реакция Вассермана — это способ диагностики сифилиса. Пастернак диагностирует принадлежность В. Шер-

шеневича к «ложному футуризму» и противопоставляет ему футуризм истинный: «Истинный футуризм существует. Мы назовем Хлебникова, с некоторыми оговорками Маяковского, только отчасти — Большакова, и поэтов из группы „Петербургского глашатая“»[6].

В апреле 1916 года вышел «Второй сборник „Центрифуги“». Пастернак, живший на Урале, в большом письме к Боброву весьма критически рассмотрел все материалы сборника, включая свое собственное стихотворение «Полярная швея». Понравились ему только некоторые стихотворения Хлебникова, Большакова и самого Боброва, причем Хлебников был поставлен на первое место: «Из стихов (свои я тоже включаю в обзор) мне нравится единственно: Хлебников — „Бой в лубке“ до „Малявинских красавиц“ (искл⟨ючение⟩), „Страна Лебедия“ — ос⟨обенно⟩, „Ах, князь и князь[7] и конь и книга“... я знаю, что ты на это скажешь, а все ж...» (т. 5, с. 89)[8].

«Бой в лубке» вместе с другими антивоенными этико-утопическими стихотворениями, написанными во время первой мировой войны, был включен в поэму «Война в мышеловке»[9]. В тексте, который Пастернак не принял (начиная от слов «Страну Лебедию забуду...»), «Конецарство» изображено как утопия наподобие страны гуигнгнмов и противопоставлено кровавой нелепице человеческой бойни. Пастернак и сам был автором стихотворений, обличавших войну как чудовищную бойню («Артиллерист стоит у кормила», «Дурной сон»), так что его оговорка может относиться только к картинам «Конецарства», «Где конь благородный и черный / Ударом ноги рассудил, / Что юных убийца упорный, / Жуя, станет жить, медь удил» (*II, 257*), подобно тому как у Свифта благородные гуигнгнмы укрощают гнусных йеху.

Несколько ранее в письме, которое мы рассматриваем, Пастернак выражает удовлетворение, что Бобров помирился с Хлебниковым и Большаковым.

После смерти Хлебникова Маяковский в большом некрологе написал: «Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе» (см. наст. изд., с. 158). Никакие факты, отмеченные до сих пор, не противоречат этому заявлению Маяковского в части, касающейся Пастернака.

Три года спустя Пастернак принял участие в сборнике «Жив Крученых!» (М., 1925). Авторы этой книги демонстрировали верность многим установкам «Гилеи» — жив курилка! — и в центр ее поставили проблему поэтической семантики в связи с фонетикой и лексикой. Первой напеча-

тана статья Пастернака «Крученых». Пастернак не принадлежал к «Гилее» и, как мы помним, в 1914 году, полгода спустя после выхода в свет «Близнеца в тучах», в письме к А. Л. Штиху выражал сожаление об этом. Теперь он солидаризируется с гилейцами, причем как идеал выдвигает Хлебникова. «Что ценного в Крученых? По своей неуступчивости он отстает от Хлебникова или Рембо, заходивших гораздо дальше. Но и он на зависть фанатик и, отдуваясь своими боками, расплачивается звонкою строкою за материальность мира» (с. 1). В Крученых Пастернаку особенно дорога частица хлебниковской фанатической отданности поэзии.

Все приведенные факты выстраиваются в один ряд и свидетельствуют о духовной и творческой близости, которую Пастернак ощущал к Хлебникову до середины 20-х годов. Хлебников был образцом полной свободы в овладении темой, словом, стихом, примером поэта-небожителя, безбытийного, постоянно сосредоточенного на своей работе.

Сколько-нибудь развернутых оценок Пастернака Хлебниковым мы не знаем, известны беглые упоминания вроде заметки в записной книжке: «24 октября 1915. Субботник. Маяковский назвал меня королем русской поэзии, читал хуже обыкновенного „Облако в штанах". Пастернак, Шкловский сказал: „Вы еще похорошели..."» (*V, 333*). Прозвание «юный немец русской речи», данное Пастернаку Хлебниковым[10], вбирает и признание Пастернака мастером русского слова, и его ориентированность на западноевропейскую, в первую очередь, немецкую культуру, и отмечает установку на затрудненность поэтической речи, на высокое косноязычие.

Хлебников и Пастернак регулярно выступали в одних и тех же альманахах — «Весеннее контрагенство муз», «Взял. Барабан футуристов» (оба — 1915 год), «Второй сборник „Центрифуги"» (1916), «Лирень», «Мы» (оба — 1920 года) и др. Книги обоих поэтов стоят в программе создаваемых Маяковским издательств ИМО и МАФ. Показательный пример их общения — вечер в доме Бриков и Маяковского в апреле — мае 1919 года, когда Хлебников, Пастернак, Маяковский, Якобсон и другие сочиняли шуточные стихи[11]. Оба поэта участвуют во встрече с Луначарским в квартире Бриков 1 мая 1922 года[12].

Таким образом, мы с уверенностью можем говорить о принадлежности Хлебникова и Пастернака к общему литературному движению, генетически связанному с футуризмом, а в определенные периоды — и к общим пластам «литературного быта».

На рубеже 20—30-х годов в «Охранной грамоте» Пастернак осторожно выразил несколько иное, чем прежде, отношение к фигуре Хлебникова. Он чувствовал и понимал, что в истории страны наступил перелом, что к определенному рубежу подошла и его творческая жизнь. Видел, что формируется новый читатель, и хотел быть ему понятным. В 1928 го-

ду он радикально перерабатывает две ранние книги стихов — «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров». 24 сентября он пишет Мандельштаму: «А я закорпелся над переделкой своих книг („Близнеца“ и „Барьеров“), их можно переиздать, но переиздавать в прежнем виде нет никакой возможности, так это все небезусловно, так рассчитано на общий поток времени (тех лет), на его симпатический подхват, на его подгон и призвук!» (т. 5, с. 249). В «Охранной грамоте» Пастернак писал: «Был, правда, Хлебников с его тонкой подлинностью. Но часть его заслуг и доныне для меня недоступна, потому что поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью» (т. 4, с. 223). Понимание Хлебникова, пожалуй, не изменилось: как и в статье «Крученых», он в представлении Пастернака стоит особняком от жизни. Но если в статье 1925 года эта позиция осмыслена как главное достоинство поэта, то теперь осознается как его очевидный недостаток. Несколькими страницами ранее Пастернак в «Охранной грамоте» упоминает Хлебникова впервые — и тоже возникает чуть заметный зазор между своим и хлебниковским пониманием жизни и искусства. Правда, он несколько завуалирован тем, что Хлебников как бы пропущен сквозь призму сознания Асеева и отношений с ним, которые к началу 30-х стали трудными[13]: «Я его любил. Он увлекался Хлебниковым. Не пойму, что он находил во мне. От искусства, как и от жизни, мы добивались разного» (т. 4, с. 220).

Наметившееся переосмысление Хлебникова и футуристической традиции в целом отразилось и на оценке «Сердарды». В «Охранной грамоте» она упоминается мельком, как явление незначительное, но уже без той резкой отрицательной коннотации, что в письме середины 10-х годов.

В 1928 году в Государственном институте истории искусств молодым филологом Б. Я. Бухштабом была подготовлена небольшая книга о творчестве Пастернака, которая готовилась к изданию в издательстве «Academia». В этой работе подробно и квалифицированно исследованы, в частности, истоки его поэзии, в том числе и связи с Хлебниковым и футуризмом. 21 декабря 1928 года двоюродная сестра Пастернака, ленинградский филолог О. М. Фрейденберг, писала поэту: «Секретарь литературного отделения Института истории искусств Борис Васильевич Казанский, добрый мой приятель, просит, чтоб я передала тебе просьбу института и его. Институт выпускает о тебе исследование Бухштаба, и у них принято, чтоб в начале книги шла статья самого автора ⟨...⟩ Так вот, просят тебя прислать им такую статью и спешно, кажется (не помню)»[14]. О дальнейшем рассказал мне покойный Б. Я. Бухштаб. Он приехал в Москву, принес Пастернаку свою рукопись, а через несколько дней, как было условлено, пришел еще раз за ответом. Пастернаку работа не понравилась. Он не выразил желания писать статью и способствовать опубликованию книги.

— По-видимому, тогда уже наметилась его переориентация,— коротко пояснил Б. Я. Бухштаб.

Этот эпизод имеет полную аналогию в рассказе Н. И. Харджиева. В 1932 году редакция «Литературной газеты» заказала ему и В. В. Тренину, двум молодым филологам, статью о творческой эволюции Пастернака. В первой главке своей статьи «Справка о литературной генеалогии» они остановились на сложных взаимоотношениях различных футуристических групп, в том числе на безоговорочном признании Пастернаком Хлебникова. Сотрудники редакции «Литературной газеты» показали статью Пастернаку, и он высказался против ее опубликования. Он подтвердил это и в личной встрече с авторами[15].

В 1956 году Пастернак жил с не меньшим ощущением порубежья, чем в 1928-м. Он писал новую книгу стихов, впоследствии получившую название «Когда разгуляется», начинал пересмотр своего творчества в расчете на вновь выросшие поколения читателей и создавал новый большой автобиографический очерк «Люди и положения». Как и в «Охранной грамоте», здесь есть два упоминания о Хлебникове, причем одно из них снова в связи с Асеевым; однако между авторским и хлебниковским пониманием поэзии здесь уже не зазор, а пропасть. «Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нашаривали, нащупывали его слоги, его гласные и согласные.

Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов» (т. 4, с. 307). Здесь очень интересно слово «никогда», мы еще вернемся к нему.

Несколько далее Пастернак утверждает, что он в молодости недооценил Хлебникова (что находится в прямом противоречии с известными нам фактами), пишет, что в годы его поэтической молодости только Асеев и Цветаева «выражались по-человечески и писали классическим языком и стилем», и добавляет: «И вдруг оба отказались от своего умения. Асеева прельстил пример Хлебникова» (т. 4, с. 339).

Наконец, 27 августа 1958 г. Пастернак пишет Ж. де Пруайяр по поводу утверждения в американской статье о том, что на него в его молодости влиял Хлебников: «Это новый пример выдуманных биографических подробностей, правдоподобных, но не верных. У меня никогда не было ничего общего с Хлебниковым, никакого родства и никакого взаимопонимания» (Новый Мир. 1992. № 1, с. 148. Указанием на это высказывание я обязан А. Е. Парнису, которому приношу сердечную благодарность).

Сдвиги в оценках Хлебникова в 1910-х годах, на рубеже 20—30-х годов и в 1956—58 годах могут создать впечатление, что Пастернак что-то забыл или что-то сознательно искажает. Сказанные в конце жизни слова о том, что он никогда не понимал поисков в области поэтической фоники и вообще в области поэтических средств выражения, могут вызвать по меньшей мере недоумение. Между тем, не может быть сомнения в том, что во всех этих случаях Пастернак глубоко искренен. Отношения в среде левого искусства начала века были на редкость сложными и многоуровневыми. Нередко творческие расхождения затушевывались из-за соображений литературно-организационного сотрудничества, перспектив совместного печатания, а на планы групповой консолидации, в свою очередь, влияли личные симпатии и антипатии. Объединение Хлебникова с Бурлюками, Лившицем и другими гилейцами было, по-видимому, органично настолько, насколько может быть органичным вхождение большого художника в какую-либо художественную школу вообще. Но участие Пастернака в аморфной «Сердарде», в эпигонской, по его собственному свидетельству, «Лирике» (т. 4, с. 215), затем в «Центрифуге» и, наконец, в ЛЕФе было скорее следствием человеческой приязни к Ю. П. Анисимову и С. Н. Дурылину, Боброву, Асееву и Маяковскому, чем итогом осознания общности решавшихся ими всеми художественных задач. Внутренняя обособленность Пастернака нашла выражение в статье «Несколько положений», написанной в основной части в 1918 году: «Символист, акмеист, футурист? Что за убийственный жаргон!

Ясно, что это — наука, которая классифицирует воздушные шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие им летать» (т. 4, с. 369).

Изменение акцентов в разновременных характеристиках отношения Пастернака к Хлебникову зависит от того, что с течением времени Пастернак от уровней личностных отношений и литературной злобы дня уходил, а соображения художественные и творческие приобретали для него решающее значение, одни оставались значимы. В «Людях и положениях» относительно подробно и вполне доброжелательно описана «Сердарда», отмечено с благодарностью, что именно С. Н. Дурылин «переманил» Пастернака из музыки в литературу (т. 4, с. 317—318; какой контраст по сравнению с письмом от 1 июля 1914 года!). Чем дальше ощущает себя Пастернак от Хлебникова, тем ближе ему «Сердарда», с которой связаны воспоминания поэта о начале его литературной деятельности.

Выяснив, как Хлебников и Пастернак воспринимали и осознавали друг друга, обратимся к сравнительным наблюдениям над их художественным мировоззрением и творчеством.

«Числа составляют существенную часть поэтического мира Хлебникова»[16]. Хлебников посвящал им стихи и трактаты в прозе. Исследуя ритм, повторяемость событий в прошлом, он стремился предсказывать будущее. «В статьях я старался разумно обосновать право на провидение, создав верный взгляд на законы времени ⟨...⟩ Законы времени, обещание найти которые было написано мною на березе (в селе Бурмакине, Ярославской губернии) при известии о Цусиме, собирались 10 лет. Блестящим успехом было предсказание, сделанное на несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году. ⟨...⟩ В последнее время перешел к числовому письму, как художник числа вечной головы вселенной, так, как *я* ее вижу, и оттуда, откуда ее вижу. Это искусство, развивающееся из клочков современных наук, как и обыкновенная живопись, доступно каждому и осуждено поглотить естественные науки» (*II, 8, 10, 11*). Об этой стороне творческой работы Хлебникова исследователи говорят осторожно. Группируя факты и излагая взгляды поэта, они избегают окончательных выводов. Приведем одно из наиболее общих суждений на эту тему: «Жажда цельности мира, трагическое восприятие его раздробленности и хаотичности приводили Хлебникова не к покорности перед „роком", не к „отчуждению" личности, а к созданию утопического представления, мифа о гармоническом единстве, о „Гамме Будетлянина", „ладе мира", достигаемом через открытие „законов времени"»[17]. Приблизительно к такому же выводу, достаточно осторожному, приходит и Б. Лённквист: «Движение мира и бег времени одинаково выражаются в числах. Поэтому число — великая объединяющая сила»[18]. В. П. Григорьев вовсе не делает обобщений[19].

Приведенные выше слова поэта: «Это искусство, развивающееся из клочков современных наук»,— вполне адекватно передают суть дела. Приблизительно то же самое можно сказать о языковых поисках Хлебникова. Свои цели он сформулировал следующим образом: «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращенья всех славянских слов, одно в другое — свободно плавить славянские слова, вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз. Увидя, что корни лишь призрак⟨и⟩, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки,— мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку» (*II, 9*). Н. Л. Степанов оценивает лингвопоэтические построения Хлебникова весьма сдержанно, В. П. Григорьев подробно изучает их как «воображаемую филологию»[20].

Наконец, третья составляющая поэтического мира Хлебникова — его мифотворчество. «Он видел в России точку пересечения двух великих культур, в которой мифология Востока и Запада приходит к единству»[21].

В мифологических построениях Хлебникова глубокое постижение сущностей соседствует с субъективными ассоциациями.

Как бы ни соотносились научное и художественное начала в сознании и творчестве Хлебникова, ясно, что поэт был проникнут пафосом естественнонаучного знания, был убежден в неограниченной силе гносиса, в возможности и необходимости решения наиболее фундаментальных онтологических проблем.

Пастернак получил систематическое философское образование, кульминацией которого стал летний семестр 1912 года, проведенный в Марбурге. Марбургская научная школа была крупнейшим центром неокантианской философии. Сам Пастернак позже выделял две особенности этого научного организма, созданного Г. Когеном и П. Наторпом, покорившие его,—самобытность и историзм (т. 4, с. 169—170). Он явно стремился предупредить возможные демагогические обвинения в идеализме. Так, он отметил, что деятельность Когена была подготовлена «его предшественником по кафедре Фридрихом Альбертом Ланге, известным у нас по „Истории материализма“», тогда как в действительности полное название книги Ланге по-русски—«История материализма и критика его значения в настоящее время». Пастернак подчеркивает, что он не берется говорить о существе системы марбургского неокантианства. Однако не забудем, что профессор Коген выделил Пастернака из среды студентов и, как мы бы теперь сказали, предложил ему поступать к нему в аспирантуру.

Погружению в неокантианскую философию воспрепятствовало могучее художественное начало, преобладавшее, как выяснилось, в личности Пастернака. В «Охранной грамоте» хорошо видно, как это произошло. При этом философский аспект поэтической деятельности Пастернака выражает преодоление доктрины марбургского неокантианства.

Марбургская школа вообще стимулировала научное и художественное творчество более всего тем, что взывала к преодолению ее последовательного агностицизма. Примером ее преодоления в науке может служить деятельность М. М. Бахтина. Отталкиваясь от трудов Когена, Наторпа и Кассирера, Бахтин выработал свои представления о гносеологических возможностях диалога[22]. Для изолированного сознания объективная реальность не существует даже как «вещь в себе», мир есть лишь система логических отношений[23]. Но в диалоге сознаний мир встает во всей своей полножизненности, возражает неокантианцам Бахтин. Художественный путь преодоления марбургского агностицизма избрал Пастернак. Сквозной образ его поэзии, проходящий от первых сохранившихся опытов до последней книги стихов и пьесы «Слепая красавица», над которой он работал перед смертью,—это образ personae. Реализация этого инварианта в разных произведениях—слепок, маска, надгробие,

бюст, статуя. Одна из важнейших задач лирики, в представлении Пастернака, состояла в том, чтобы средствами поэтического слова и стихотворной техники, обойдя personam, прорываться к сущности, к реальной данности мира[24]. Сам поэт предельно четко сказал об этом в конце жизни в «Людях и положениях» (т. 4, с. 326).

Не ставя задачи в настоящей работе всесторонне охарактеризовать мировоззрение Пастернака и философский аспект его творчества, мы можем отметить глубокое расхождение философских основ поэзии Хлебникова и Пастернака. В этом, несомненно, кроется одна из причин глубоких расхождений Хлебникова и Пастернака в отношении к слову, к образу, к пространству-времени, которые отметил Якобсон[25].

Хлебников обращался с языком бессознательно-полновластно. Он один принял на себя функцию целого народа, с той разницей, что народ формирует и преобразует язык медленно, постепенно, на протяжении веков и тысячелетий, а Хлебников все открытия и преобразования совершал hic et nunc, в течение своей короткой творческой жизни. Его лексика представляет собой в своей основе систему неологизмов и окказионализмов, его грамматика в конце концов, по-видимому, может быть построена как система нарушений нормативной грамматики русского языка[26]. У Пастернака же на протяжении полувека его творчества мы встретим лишь случайные, единичные окказионализмы; зато из лексики, принадлежащей языку, он нередко отдает предпочтение редким и редчайшим словам-терминам, диалектизмам, прозаизмам и, так сказать, антипоэтизмам. Сходно и его отношение к грамматике. Л. В. Кнорина показала в тонкой и убедительной работе, что, «знаток грамматики, Пастернак всегда стремится к „правильному“ заполнению обычно не заполняемых клеток грамматических таблиц», что «он точно находит „ничейную“ территорию, лежащую на грани нормы и ошибки, и вводит в поэзию формы, которые нельзя не принять, хотя и нельзя назвать принятыми». Такое балансирование в области неустоявшейся нормы исследовательница с полным основанием считает отличительной особенностью творчества Пастернака[27].

Переходя к уровню целого текста, мы наблюдаем у Хлебникова систематические нарушения нормальных условий связности текста, в первую очередь за счет своеобразного употребления шифтеров. Одно и то же лицо или явление благодаря динамике авторской позиции может обозначаться на протяжении короткого фрагмента разными местоимениями, тогда как разные лица или явления могут обозначаться одинаковыми местоимениями и их формами: «А вы, проходя по дорожке из мауни, / Ужели нас спросите тоже, куда они?»[28] Сходную функцию выполняет смена глагольных форм лица (иногда и рода и числа) и особенно времени, о

чем уже говорилось выше. Ничего подобного не наблюдается даже в наиболее экспериментальных стихотворениях Пастернака («Цыгане», «Мельхиор», «Об Иване Великом», некоторые произведения двух первых книг), где субъекты, объекты, предикаты, основания и образы сопоставления в тропах за редкими исключениями восстанавливаются однозначно[29]. «Вся современная культура стиха в значительной мере идет от Хлебникова — и без него не была бы возможна»,— утверждал Н. Л. Степанов (*I, 37, 56*). Передаточными звеньями в этом процессе он называет Маяковского, Асеева и Пастернака в первую очередь. Это верно, если только помнить, что названные поэты потому и оказались столь восприимчивы к новаторству Хлебникова, что самостоятельно избрали сходные пути организации стихотворной речи. В то же время и Хлебников опирался на открытия предшественников.

В 1908 году вышла первая книга стихов М. Кузмина «Сети». Она включает 31 стихотворение, написанное верлибром. Поэт неоднократно обращался к этой системе и позже. Мимо его опыта не прошли Гумилев («Мои читатели»), Ахматова («Он любил три вещи на свете...»), Мандельштам («Нашедший подкову»), Цветаева («...Я бы хотела жить с Вами...»). Кузмин для своих верлибров нашел образцы во французской поэзии, в первую очередь у П. Луиса; можно предполагать, что «Александрийские песни» Кузмина, в свою очередь, послужили ориентиром для Хлебникова, когда он делал первые шаги в поэзии. Во всяком случае, именно тогда, в 1908—1909 годах, Хлебников в письмах называл Кузмина своим учителем (*II, 305*). Однако по сравнению с Кузминым и другими верлибристами Хлебников дает стих эмоционально более напряженный, более насыщенный экспрессией, более разнообразный интонационно, с предельно свободной акцентуацией[30].

Пастернак в области верлибра ограничился несколькими опытами (частично «Тоска, бешеная, бешеная...», «Артиллерист стоит у кормила...», второй фрагмент «Полярной швеи», фрагменты «Поэмы о ближнем»). Все они публиковались или предназначались к публикации в футуристических изданиях, рядом со стихами Хлебникова. Однако эта форма для него неорганична. Опыт Хлебникова отразился на стихе Пастернака, но иначе. Пастернак воспринял общую усложненность метрики старшего поэта. Метрика Пастернака наиболее сложна, далеко выходит за пределы силлабо-тонической системы, разнообразна, изобилует переходными формами, полиметрическими композициями в «Поверх барьеров» (1914—1916), «Сестре моей жизни» (преимущественно 1917 г.), «Темах и варьяциях» (1916—1922), в «Стихах разных лет» из однотомников «Поверх барьеров. Стихи разных лет» 1929 и 1931 годов (большая часть произведений написана в первой половине 20-х годов). Время с середины

10-х по середину 20-х годов, как мы видели,—это период наибольшей творческой, организационной и личной близости Пастернака к Хлебникову и его окружению. Цифры настолько красноречивы, что хочется их привести. В «Близнеце в тучах», изданном «Лирикой», текстов с усложненной метрикой 5%. В следующей книге, изданной «Центрифугой» («Поверх барьеров»), таких текстов 59%, в десять раз больше. В следующих книгах — 32%, 23% и 25%. А во «Втором рождении», знаменующем перестройку Пастернака и разрыв с традицией футуризма, текстов с усложненной метрикой около 4%.

Приблизительно та же закономерность наблюдается в области рифмы. Главная особенность эволюции рифменной системы русской поэзии XX века состоит в убывании точной рифмы и в распространении неточной. Точность рифменного созвучия обычно связана с совпадением суффиксов и флексий, неточность основана на совпадении корней. Когда главную роль играют корни, рифма семантизируется, лексические значения рифмующих слов актуализируются. Развитие в русском стихосложении неточной рифмы свидетельствует о насыщении ее смыслом. Пастернак вместе с Маяковским и Асеевым сыграл решающую роль в этом процессе. Хлебников же значительно осторожнее, чем они, переходил от традиционной точной рифмы к новой неточной. В 1912—1919 гг. у Хлебникова неточных рифм около 15%, а у Пастернака, Маяковского и Асеева — свыше 50% у каждого. Проложив дорогу неточной рифме, Пастернак с «Тем и варьяций» стал возвращаться к рифме точной, традиционной. Это произошло несколько раньше, чем он стал возвращаться к традиционной метрике во «Втором рождении»[31]. Пастернак полагал, что неточная рифма имеет право на существование и эстетически оправдана, когда за нею стоит новое глубокое содержание, как у Блока и Маяковского. Там же, где формальное новаторство не оправдано глубокими «мировоззрительными источниками и резервами», оно нетерпимо[32].

Из предыдущего хорошо видно, что эволюция метрики Пастернака как-то связана с опытом Хлебникова, а эволюция рифменной системы, вопреки расхожим представлениям,—нет. Скорее можно говорить о принадлежности обоих поэтов к одному времени, к одному движению, пронизанному стремлением усложнять стихотворную речь, делая ее носительницей смысла саму по себе, чем о влиянии Хлебникова на Пастернака. Напомним, что это обстоятельство отмечал Якобсон[33]. Но необходимо собрать те случаи, в которых заметно отражение определенных образов Хлебникова в творчестве Пастернака. Они позволят выяснить основания, на которых происходила рецепция.

Образ из стихотворения Хлебникова «Крымское» «О, этот ясный закат, / Своими красными красками кат» (1908 год) воспринят стихотворе-

нием Пастернака «Я понял жизни цель и чту...» из книги «Поверх барьеров», где были строки: «И эти туши — бревна хат, И фартук мясника — закат»[34]. При пересмотре ранних стихов конце 20-х годов этот образ был устранен. В это время поэт вообще освобождал свои стихи от деталей, указывавших на связь с поэтикой авангарда.

Имеются точки пересечения в антивоенных стихотворениях Хлебникова и Пастернака, однако тут не всегда легко решить, кто за кем следует. Можно привести примеры, демонстрирующие зависимость старшего поэта от младшего. «Берег невольников» был написан Хлебниковым в ноябре 1921 года (*НП, 392*). Стих: «Хрипит: „Хлебушка, дочка“» восходит к заключительному стиху стихотворения Пастернака (из «Сестры моей жизни») «Еще более душный рассвет»: «Как хрип: „Испить, сестрица“». Образ «зубы выломать» (*НП, 62*) восходит к «Дурному сну» Пастернака из книги «Поверх барьеров»: «Он видит: попадали зубы из челюсти». Здесь подразумевается народное поверье, согласно которому видеть во сне выпадающие зубы предвещает смерть.

Можно указать и примеры того, как Пастернак учитывает опыт не самого Хлебникова, а футуризма вообще. Выше было сказано, что в альманахе «Руконог» Пастернак с одобрением признал истинным футуризмом творчество поэтов, объединившихся вокруг издательства «Петербургский глашатай». Как раз в год выхода «Руконога» в этом издательстве вышла книга И. В. Игнатьева «Эшафот. Эго-футуры». В ней помещено произведение под заглавием «Третий Вход», состоящее из четырех строфических конструкций. Каждая из них представляет собой стихотворный текст, в который вставлена нотная строка. Слева специальные знаки дают указания о движении голоса. Стихотворение сопровождается примечанием: «Читателю (странно звучит здесь этот термин — Читателю необходимо быть и Зрителем, и Слушателем, и, главное, Интуитом) даны: Слово, Цвет. Мелодия и схема Ритма (Движения), записанная слева». В 1915—1916 годах Маяковский ввел нотные строки в текст поэмы «Война и мир», а значительно позже, в 1931 году, Пастернак написал стихотворение «Жизни ль мне хотелось слаще...». Точно посредине его пересекает строка нот — начало интермеццо Брамса до диез минор (соч. 117, №3). В той же небольшой книге Игнатьева (всего 16 страниц) помещена статья «О новой рифме», где выдвигается как раз неточная рифма, которую именно тогда начинал культивировать Пастернак.

К близкому окружению Хлебникова принадлежал Б. Лившиц. В 1914 году он опубликовал книгу «Волчье солнце». В нее входит посвященное Д. Бурлюку стихотворение «Ночной вокзал», очень футуристическое, построенное на метафорах, каждая из которых требует расшифровки. Можно думать, что в замысел автора входило сделать так, чтобы некоторые из

метафор допускали разные толкования. Начало: «Мечом снопа опять разбуженный паук / Закапал по стеклу корявыми ногами». Надо полагать, что это человек сквозь окно вокзала видит дождь в свете прожектора подходящего поезда. В середине: «Чугунной молнией — извив овечьих бронь! / Я шею вытянул вослед бегущим овцам». Очевидно, это поезд; вагоны бегут за паровозом, как овцы за вожаком. Подобным образом написан весь текст. Вскоре после этого Пастернак написал свой «Вокзал». Создается впечатление, что он намеренно противопоставил этой намеренной затрудненности восприятия естественный взгляд на мир: «Вокзал, несгораемый ящик / Разлук моих, встреч и разлук...». И у Пастернака есть в «Вокзале» образы, с трудом поддающиеся расшифровке, например: «И сроком дымящихся гарпий / Влюбленный терзается нерв». Но у Пастернака стихотворение словно бы намеренно выстроено так, что строки семантически прозрачные переслаиваются стихами усложненными, так что возникает эффект катарсиса. В «Людях и положениях» поэт утверждал, что не ставил перед собой никаких сугубо формальных задач, а все внимание обращал на содержание. Полемический тон этого места позволяет предположить, что имеется в виду какой-то определенный предмет, от которого Пастернак отталкивается, например, стихотворение Б. Лившица «Ночной вокзал». Необходимо отметить, что в 1928 году Пастернак переработал это стихотворение, устранив все до одного места с усложненной семантикой и образностью: никаких уступок традиции футуризма он теперь не делал, хотя эффект катарсиса, эстетического переживания из-за этого ослабел.

До сих пор речь шла о стихах. Однако сопоставление прозы Хлебникова и Пастернака может быть еще более показательно. Р. Якобсон поставил их прозу в один ряд вместе с прозой Брюсова и Маяковского, полагая, что все они открывали новые пути, обновляли язык и стиль[35]. Современный исследователь соотносит «субъективную прозу» Пастернака с прозой Маяковского, Хлебникова, Мандельштама, Цветаевой, Олеши[36]. Вместе с тем прямых примеров текстуальной зависимости прозы Пастернака от прозы Хлебникова (или наоборот) установить не удалось. Здесь становится особенно понятно, что сходство есть результат общности литературного движения (поскольку речь идет о раннем Пастернаке), традиции (ни в коем случае нельзя недооценивать значения романов и вообще всей прозы А. Белого), а не «влияния».

В сближении Пастернака с футуризмом в середине 10-х — середине 20-х, годов определенную притягательную роль сыграл своим творчеством и своею личностью Хлебников. Последующий резкий отход Пастернака от этой традиции был вызван его новым пониманием советской действительности, путей русской литературы и своего места в ней.

Е. Г. Эткинд
Франция

ЗАБОЛОЦКИЙ И ХЛЕБНИКОВ

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды...
Н. Заболоцкий. «Вчера, о смерти размышляя...»

Хлебников — один из немногих в мировой литературе пролагателей новых путей. Аналогия с Лобачевским, которого он так высоко ценил, закономерна: творчество Хлебникова — не только развитие поэзии, какой она сложилась от Ломоносова, Пушкина, Жуковского до Блока, но и поворот в новую сторону, создание иной поэтической системы. Казалось бы, Хлебников не обновил стихосложения: пять основных размеров в его творчестве сохраняются — он не осуществил той метрико-ритмической революции, которой мы обязаны Маяковскому с его гиперакцентным стихом или Цветаевой — с ее логаэдами. Но Хлебников создал другую, прежде непредвиденную систему, отличающуюся целостностью мифопоэтического мира — с небывалой иерархией ценностей, с новым представлением о сущности не только литературы, не только слова, но и бытия, с новыми взаимоотношениями человека и природного мира, а также природы культуры, поэзии и потребителя, читателя (слушателя). Хлебников пересмотрел соотношения между литературой и наукой, прозой и поэзией, словом и вещью, названием и объектом, звуком и смыслом. Он новатор в степени семантизации элементов поэтической формы; она так далеко никогда не заходила. Из тех идей, которыми он оплодотворил словесность, он не все реализовал сам; идеи Хлебникова оказались богаче его творчества. Это говорит не об ущербности творчества, а о богатстве идей — потому Маяковский и назвал Хлебникова «Колумбом новых материков». Ведь и Колумб не довел своих открытий до конца,— он начал, другие продолжили.

В этом смысле роль Хлебникова подобна пушкинской. Пушкин намечал пути: Дантовы терцины («И дале мы пошли, и страх объял меня...»), наброски к «Фаусту», белый стих особой структуры — все это принадлежало будущему и было разработано другими поколениями.

Постепенно становится ясно, что среди русских поэтов нашего века двое оказали наиболее глубокое влияние на других, изменив процесс поэтического развития: Блок и Хлебников. Оба эти влияния не исследованы в должной мере. Впрочем, относительно Блока некоторые факты установлены, хотя далеко не достаточно; есть ли хоть один видный поэт, который бы избег его очарования. Ахматова, Цветаева, Пастернак, Багрицкий, Антокольский, даже Мандельштам, Маяковский, Твардовский... — никто не ушел от блоковского сатанизма, его цыганщины, трагичности, гармонизованной стихийности, его романтической иронии и смертельного лиризма. Второй — Хлебников. Его влияние менее универсально; ему не подверглись Ахматова, Есенин, Клюев, Волошин, многие другие. Но с Хлебникова началась новая эстетическая эпоха, не представимая до него. Хлебников был первым, кто канонизировал «обнаженный материал», выдвинул языковые факты — фонетические, синтаксические, лексические — на передний план, сообщив им смысловую и художественную самостоятельность, насытил поэтический текст народными или просто фантастическими авторскими этимологиями («Действует закон поэтической этимологии, переживается словесная форма: внешняя и внутренняя»[1],— писал Р. Якобсон), флектированием основ, аллитерацией, основанной на поэтической валентности начального звука слова, lapsus'ами, «парными словами» (Reimwörter), разнообразнейшими неологизмами, обнаженными и составными этимологическими рифмами. Р. Якобсон в той же работе выделяет еще: приглушение значения и самоценность эвфонической конструкции; слова, как бы подыскивающие себе значения («слова с отрицательной внутренней формой»); в пределе — фонетические, точнее эвфонические, слова, заумную речь.

Блок и Хлебников: отметим и то, что они отражались друг в друге. Блоковские мотивы у Хлебникова очевидны, но и хлебниковские встречаются у Блока: «Чудь начудила да Меря намерила...» — ср. заклинания Саладина в «Действе о Теофиле» (перевод Блока из Рютбёфа).

Здесь Саладин обращается к дияволу и говорит:

Саладин

Христианин пришел просить
Меня с тобой поговорить.
Ты можешь двери мне открыть?

Мы не враги.
Я обещал — ты помоги.
Заслышишь поутру шаги —
Он будет ждать.
И надо мне тебе сказать —
Любил он бедным помогать,
Тебе — прямая благодать,
Ты слышишь, черт?
Что ж ты молчишь? Не будь так горд,
Быстрей, чем в миг,
Сюда ты явишься, блудник:
Я знаки тайные постиг.

Здесь Саладин заклинает диявола:

Багаги лака Башагé
Ламак каги ашабагé
Каррелиос,
Ламак ламек башалиос,
Кабагаги сабалиос,
Бариолас.
Лагозатха кабиолас,
Самагак эт фрамиолас,
Гаррагиа!

У разных наследников Хлебникова преобладают разные его черты. У Маяковского: неологизмы, обнаженная рифма, в особенности составная и ложноэтимологическая, изоляция слова, подчеркивание его звуковой материи; у Л. Мартынова — аллитерационная техника с использованием начальных звуков слова и основанных на этом каламбурах (ср. «Зелень» — перевод из Юлиана Тувима):

Мало видеть слово. Надо точно
Знать, какая есть у слова почва,
Как росло оно и как крепчало,
Как его звучало зазвучало...
〈. . . . .〉
Так не лепо ль нам про зель земную
Словесами предков повествуя,
Эту повесть зачинать издревле...
Чтобы голос подал из расселин
Первый шевелистик, нежно зелен...

Кто найдет; придя к предельной цели,
Корень Зели меж других зелинок,—
Всяческих земличек-небылинок
⟨................................⟩
«Прочь беззелиц! Так позелеваем».

В оригинальной поэзии Л. Мартынова хлебниковские «звуковые цепочки» не только сопровождают сюжетное движение, но и порой составляют семантику вещи. В стихотворении «Вологда» (1933) в такую цепочку входят слова: *хóлода — Вологда — веселого — смолода — расколота — золото — перемолото.*

В стихотворении «Рассвет» (1933) «хлебниковскую группу» образуют не только повторенное двустишие: «Нелюбимая моя, / Ты любимая моя!» — но и пассаж, построенный на звуковых группах — *оф* — *ар*:

Город стар,
Город сед,
Городу тысяча сто сорок лет.
Дом стар,
Стар забор,
Стар бульвар,
Стар собор,
Стар за городом бор...

Немало хлебниковских «звуковых цепочек», или впервые мотивированных Хлебниковым «поэтических этимологий», обнаруживаются у таких, в целом, от него далеких поэтов, как Мандельштам и Цветаева. У Мандельштама в стихотворении «Чернозем» (1935):

Переуважена, перечерна, вся в холе,
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,
⟨.......................................⟩
⟨...⟩ безоружная в ней зиждется работа —
Тысячехолмие распаханной молвы:
Знать, безокружное в окружности есть что-то.

И все-таки, земля — проруха и обух.
Не умолить ее, как в ноги ей ни бухай...
⟨.......................................⟩
Черноречивое молчание в работе.

К Хлебникову восходят неологизмы — простые и составные (*переуважена, перечерна*), фонетические «лжеродственники» (*в холе — в холках, обух — бухай*), семантические группы, связанные друг с другом иногдá на калам-

бурной основе (*безоружное — безокружное в окружности, чернофечивое молчание*). К Хлебникову восходят подчеркнуто-наивные фигуры, принцип которых усвоен зрелым Мандельштамом: «Несется земля — меблированный шар, / И зеркало корчит всезнайку» (1935).

Многие хлебниковские «зерна» — у зрелой Марины Цветаевой: специфические неологизмы (*перехожих ступней, всеутесно, всерощно*, в век турбин и *динам*, слава... *скороходкам*, сей *ухтыл* в поларшина — 1931), звуковые цепочки (*без дна и без дня, Строительница струн — приструнно*... — 1923; ср. у Хлебникова: Пули / Пели. / Пали в Горячие поля — *III, 238*), поэтические этимологии (*Минута минущая: минешь! / Так мимо не... Минута меряющая! Малость / Обмеривающая... Минута... мающая! Мнимость / Вскачь медлящая... / Нас мелящая! Ты, что минешь: / Минута: милостыня... / Разминовение минут* — 1923), семантизация аффиксов (*Рас-стояния... Нас расставили, рас-садили, расклеили, распаяли, развели, распяв, рассо́рили-рассори́ли, рассло́йли, расстроили, растеряли, рассовали* — 1925).

У обэриутов, неофутуристов двадцатых годов, преобладает устраненный взгляд ребенка или дикаря, обновляющий мир, сообщающий ему неожиданную форму, возрождающий изначальную образность и порождающий небывалую метафоричность, вереницы сравнений, далеких от литературной традиции. К этому хлебниковскому направлению примыкает и Заболоцкий.

В поэзии Заболоцкого — особенно послевоенного — силен напев, связывающий его с Блоком. Но Заболоцкий начинал с подражания Хлебникову и развития его открытий. В его поздней поэзии соединились две эти противоположные тенденции, которые, казалось бы, исключают друг друга. Стихотворение «Тбилисские ночи» (1948) по мелодическому рисунку, по интонации и образности — блоковское; к Блоку (а через Блока — к Некрасову) восходит и обращение к женщине:

Отчего, как восточное диво,
Черноока, печальная, бледна,
Ты сегодня всю ночь молчаливо
До рассвета сидишь у окна?
〈...............................〉
Хочешь, завтра под звуки пандури
Сквозь вина золотую струю
Я умчу тебя в громе и буре
В ледяную отчизну мою?

В трехстопном анапесте слышится некрасовское:

Что ты жадно глядишь на дорогу...
(*«Тройка», 1846*)

или:

Если мучимый страстью мятежной...
(*1847*)

и блоковское:

В черных сучьях дерев обнаженных...
(*«Унижение»*, *1911*)

Некрасов соединяется с Блоком совсем уже неожиданно в строфе, кажущейся совмещением цитат из обоих поэтов (ср. у Некрасова: «Так зачем же ты кутала в соболь / Соловьиное горло свое?» — а у Блока: «Я помню нежность ваших плеч...»; «Черный ворон в сумраке снежном, / Черный бархат на смуглых плечах...» и многое другое):

Я закутаю смуглые плечи
В снежный ворох сибирских полей,
Будут сосны гореть словно свечи
Над мерцаньем твоих соболей.

И вот в этот романсный напев вторгается хлебниковская образность — очеловеченные животные, материализованные абстракции:

Вскрикнут кони, разломится время,
И по руслу реки до зари
Полетим мы, забытые всеми,
Разрывая лучей янтари.

Парадоксальное соединение противоположных поэтических миров — гармонически-музыкального (блоковского) и наивно (впервые) зримого, дисгармоничного (хлебниковского) — встречается едва ли не в каждом стихотворении позднего Заболоцкого. В написанном трехстопным амфибрахием мелодичном «Лебеде в зоопарке» (1948) первый, блоковский, тип выражен так:

Плывет белоснежное диво,
Животное, полное грез.
Колебля на лоне залива
Лиловые тени берез...

Противоположный тон — хлебниковский — перебивает, внося скрежещущий диссонанс:

И звери сидят в отдаленье,
Приделаны к выступам нор,
И смотрят фигуры оленьи
На воду сквозь тонкий забор.

Приделанные звери и *смотрящие фигуры* сменяются возвращающейся торжественной мелодией:

Крылатое диво на лире
Поет нам о счастье весны.

Н. А. Заболоцкий многим обязан Хлебникову; об этом пишет поэт К. Ваншенкин, обнаруживая у Хлебникова строки, предвосхищающие Заболоцкого («Мысль, рождена из длинной трубки, / Проводит борозды чела» — из поэмы «Шаман и Венера»), и «типичную для Заболоцкого как бы пародию на идиллический пейзаж»[2], дело, однако, не только в совпадениях или заимствованиях. Заболоцкий обязан Хлебникову главным: целостной системой поэтического мира, воспринятого как замкнутое пространство («И в углу невысокой вселенной...» — 1948), где царят сверхматериальные закономерности, под влиянием которых газ оказывается жидкостью, а жидкость — твердым телом («Лежал целомудренный влаги кусок» — «Лесное озеро», 1938), неопределенное — в точности исчисляемым («Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел...» — «Ночной сад», 1936, или «Четыреста красавцев гондольеров / Вошли в свои четыреста гондол» — «Случай на Большом Канале», 1958), временное — пространственным («Архитектура осени...»)[3].

Отношение поэтической системы Заболоцкого к Хлебникову можно иллюстрировать интересным примером: 1932—дата двух стихотворений Заболоцкого на одну и ту же тему и под одним и тем же заглавием — «Осень». Одно из них, небольшая двухчастная поэма, было опубликовано по рукописи тридцать три года спустя, в 1965 году[4], второе — всего только два года после написания, в «Известиях» (1934, 18 ноября). Можно думать, что первую «Осень» Заболоцкий и не пытался печатать; в 1933-м она была бы принята в штыки — ведь в самом начале этого года появилась поэма «Торжество земледелия», вызвавшая политический и литературный скандал. Эта первая «Осень» — вещь последовательно хлебниковская, описание мужика, с которого она начинается, соответствует характеристике, данной Хлебникову Ю. Тыняновым: «Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное ⟨...⟩ оказалось новым строем слов и вещей»[5].

В овчинной мантии, в короне из собаки,
Стоял мужик на берегу реки,
Сияли на траве, как водяные знаки,
Его коровьи сапоги.

Сколько раз Хлебников, вслед за современной ему газетой, с чуть иронической наивностью твердил о том, что на троне — новый монарх:

Мы, воины, строго ударим
Рукой по суровым щитам:
— Да будет народ государем,
Всегда, навсегда, здесь и там!
Пусть девы спеют у оконца,
Меж песен о древнем походе,
О верноподанном Солнца,
Самодержавном народе.
(*«Война в мышеловке», II, 253*)

Или:

Народ поднял верховный жезел,
Как государь идет по улицам.
(*III, 24*)

Именно этот новый царь и появляется в «Осени» Заболоцкого в *мантии* (овчинной) и *короне* (из собаки). Понятно, что царь живет во дворце; следует пассаж, выдержанный в духе Хлебникова,— начиная с «холма предков»:

Мужик стоял и говорил:
«Холм предков мне немил.
Моя изба стоит как дура,
И рушится ее старинная архитектура,
И печки дедовской портал
Уже не посещают тараканы —
Ни черные, ни рыжие, ни великаны,
Ни маленькие. А внутри сооружения,
Где раньше груда бревен зажигалась,
Чтобы сварить убитое животное,—
Там дырка до земли образовалась,
И холодное
Дыханье ветра, вылетая из подполья,
Колеблет колыбельное дреколье,
Спустившееся с потолка и тяжко
Храпящее...»

Как часто бывает у Хлебникова, здесь ощутимо перемешаны несоединимые пласты речи, выраженные «стилистическими цитатами»: 1. *старинная архитектура, портал*; 2. *тараканы, дырка, изба стоит как дура*; 3. *внутри сооружения, сварить убитое животное*, 4. *дыхание ветра, колеблет, тяжко храпящее...* Первый слой — профессионально-архитектурный, второй — про-

сторечно-прозаический, третий — деловито-научный, четвертый — условно-поэтический; причем все эти четыре речевых пласта обнажены — они резко сталкиваются друг с другом, как бы производя при этом *скрежет*. В дальнейшем тексте «Осени», подражающем оде (гимну), *скрежет* усиливается:

«...Приветствую тебя, светило заходящее,
Которое избу мою ласкало
Своим лучом? Которое взрастило
В моем старинном огороде
Большие бомбы драгоценных свекол!
Как много ярких стекол
Ты зажигало вдруг над головой быка,
Чтобы очей его соединение
Не выражало первобытного страдания!
О солнце, до свидания!
Недолго жить моей избе:
Едят жуки ее сухие массы,
И ломят гусеницы нужников контрфорсы,
И червь земли, большой и лупоглазый,
Сидит на крыше и как царь поет».

Пассаж был бы выдержан в декламационно-одическом стиле, если бы не демонстративно-псевдонаучное, *очей его соединение* (особенно экспрессивное благодаря поэтическим *«очам»*, не идущим к делу), прозаические *избе*, *быка*, *свекол*, *огороде*, *жуки*, просторечный эпитет *лупоглазый*, ученое *ее сухие массы*, и в особенности профессионально-архитектурное *контрфорсы*, производящее сильное впечатление вследствие сочетания с *нужниками*, да еще усиленное поэтической инверсией: *нужников контрфорсы*. К стилю гимна примыкает перифраза *червь земли*, комически продолженная: *сидит на крыше* (*червь... сидит!*) и еще более комическим сравнением *как царь поет*. Стилистическая какофония продолжается, усиливаясь:

Мужик замолк. Из торбы достает
Пирог с говяжьей требухою
И наполняет пищею плохою
Свой невзыскательный желудок.
Имея пару женских грудок,
Журавль на циркульном сияет колесе,
И под его печальным наблюденьем
Деревья кажутся унылым сновиденьем,
Поставленным над крышами избушек.
И много желтых завитушек
Летает в воздухе. И осень входит к нам,
Рубаху дерева ломая пополам.

Вторжение в нейтрально-повествовательный текст пародийно-ученых формул (*наполняет пищею... Свой невзыскательный желудок*) создает внезапный зигзаг. Другой зигзаг — немотивированное деепричастие *имея*, вводящее удивительное сочетание *пару женских грудок*. Другое сочетание: глагол *сияет*, относящийся к журавлю, загадочное определение *циркульное* при существительном *колесе*, поэтическое *сновиденье* с прозаическим эпитетом *унылое* и необычайное по своей конкретности причастие *поставленное*, относящееся к *сновиденью* (поставленное — как спектакль? или как шкаф?). Затем пейзаж превращается в детский рисунок — «Много желтых завитушек / Летает в воздухе», и, наконец (в непонятной функции, но, несомненно, торжественно), появляется осень, которой и посвящено стихотворение. Следует патетическое обращение к читателю и характерное как для Хлебникова, так и для Заболоцкого натурфилософское отступление, в котором дерево отождествлено с человеком:

О слушай, слушай хлопанье рубах!
Ведь в каждом дереве сидит могучий Бах
И в каждом камне Ганнибал таится.
Вот наступает ночь. Река не шевелится.
Не дрогнет лес. И в страшной тишине,
Как только ветер пролетает,
Ночное дерево к луне
Большие руки поднимает
И начинает петь. Качаясь и дрожа,
Оно поет, и вся его душа
Как будто хочет вырваться из древесины,
Но сучья заплелись в огромные корзины,
И корни крепки, и земля кругом,
И нету выхода, и дерево с открытым ртом
Стоит, сражаясь с воздухом и плача.

Первая часть «Осени» завершается размышлениями мужика, выдержанными в несвойственном ему стиле не то учебного пособия, не то научно-популярного очерка, не то бюрократической тирады:

Мужик сказал: «Достойно удивленья,
Что внутренности таракана
На маленькой ладошке микроскопа
Меня волнуют так же, как Европа
С ее безумными сраженьями.
Мы свыклись с многочисленными положеньями
Своей судьбы, но это нестерпимо —
Природу миновать безумно мимо».

После чего происходит волшебное превращение, причем сказка парадоксально сопрягается с крайней материальной конкретностью:

И туловище мужика
Вдруг принимает очертания жука,
Скатавшего последний шарик мысли,
И ночь кругом, и бревна стен нависли,
И предки равнодушною толпой
Сидят в траве и кажутся травой.

Вторая часть повествует о мужике, идущем «в колхозный новый дом», где, может быть, свершатся ожиданья людей и животных. Встречаются яркие и твердые строки, однако в целом эта часть вялая, аморфная. Заболоцкий, видимо, не доделал стихотворения и, отбросив его, написал другое, в котором кое-что из первой «Осени» использовал (ср. «колечки / И завитушки осени» в строфе 5, а также столь любимый Заболоцким персонаж Жука, строфа 6):

ОСЕНЬ

Когда минует день и освещение
Природа выбирает не сама,
Осенних рощ большие помещения
Стоят на воздухе, как чистые дома,
В них ястребы живут, вороны в них ночуют,
И облака вверху, как призраки, кочуют.
Осенних листьев ссохлось вещество
И землю всю устлало. В отдалении
На четырех ногах большое существо
Идет, мыча, в туманное селение.
Бык, бык! Ужели больше ты не царь?
Кленовый лист напоминает нам янтарь.

Дух Осени, дай силу мне владеть пером!
В строенье воздуха — присутствие алмаза.
Бык скрылся за углом,
И солнечная масса
Туманным шаром над землей висит,
И край земли, мерцая, кровенит.

Вращая круглым глазом из-под век,
Летит внизу большая птица.
В ее движенья чувствуется человек.
По крайней мере он таится
В своем зародыше меж двух широких крыл.
Жук домик между листьев приоткрыл.

Архитектура Осени. Расположенье в ней
Воздушного пространства, рощи, речки,
Расположение животных и людей,
Когда летят по воздуху колечки
И завитушки листьев, и особый свет,—
Вот то, что выберем среди других примет.

Жук домик между листьев приоткрыл
И, рожки выставив, выглядывает,
Жук разных корешков себе нарыл
И в кучку складывает,
Потом трубит в свой маленький рожок
И вновь скрывается, как маленький божок.

Но вот приходит ветер. Всё, что было чистым,
Пространственным, светящимся, сухим,—
Всё стало серым, неприятным, мглистым,
Неразличимым. Ветер гонит дым,
Вращает воздух, листья валит ворохом
И верх земли взрывает порохом.

И вся природа начинает леденеть.
Лист клена, словно медь,
Звенит, ударившись о маленький сучок.
И мы должны понять, что это есть значок,
Который посылает нам природа,
Вступившая в другое время года.

Формально Заболоцкий ушел в сторону от хлебниковской манеры; здесь он кажется более классичным (строфы a b a b c c с вариантом в заключительной строфе — a a b b c c), а его стилистические зигзаги более мотивированными. В уже цитированной выше статье Ю. Тынянов подчеркивал: «Новое зрение Хлебникова, язычески и детски смешивающее малое с большим ⟨...⟩ И вот случайное стало для Хлебникова новым элементом искусства ⟨...⟩ Хлебников ⟨...⟩ открывает новый строй, исходя из случайных смещений» (там же). Кажется, что здесь, во второй «Осени», «случайных смещений» меньше,— но это только кажется. Строфа 1 представляет осенние рощи как закрытые помещения, *«чистые дома»*, строфа 2 содержит элементы научной речи (*вещество осенних листьев*) и школьного учебника (*Кленовый лист напоминает нам янтарь*), строфа 3 — пародийно-романтические (*Дух Осени*...) и противоречащие им научные (*солнечная масса*) формулы, которые развиты в строфе 4, где, однако, физика уступает место антропологии; в конце строфы 4 появляется детский рисунок (*Жук... домик*...), развернутый в следующей строфе 5 (*колечки, завитушки*)

и в особенности в 6-й (*Жук... домик..., рожки выставив, корешков, кучку*). Детский взгляд снова появится в самой последней строфе, 8-й (*Лист... ударившись о маленький сучок*), которая завершается терпеливыми объяснениями учителя школьникам (*И мы должны понять, что это есть значок...*). Во второй «Осени» сменяются, постоянно взаимодействуя, несколько противоположных стилей, обновляя друг друга; при этом стихотворение делится на две равные части по четыре строфы, начинающиеся обе «архитектурным» мотивом (I — «Осенних рощ большие помещенья...», V — «Архитектура Осени, Расположенье в ней / Воздушного пространства, рощи, речки, / Расположение животных и людей»).

Все эти образно-стилистические элементы способствуют обновлению зрения: мир увиден впервые, с небывалой свежестью. Понятно, как обновляется привычный облик быка в наивно-перифрастической, нелепой формуле: «На четырех ногах большое существо / Идет мыча...»; ту же роль играют «колечки и завитушки листьев», и жук, который «трубит в свой маленький рожок». Столкновение разноопытных взглядов на мир — инфантильного, научного, учительского, романтического,— придает изображению яркость. А столкновение разнокачественных стилей порождает новый, казавшийся невозможным поэтический язык. Открывателем таких «сопряжений далековатых стилей», такой зигзагообразной стиховой речи, мотивированной первобытностью наивного взгляда и случайностью спонтанного бытия, был Хлебников:

Друзьями верными несомая,
По степи конница летела.
Как гости, как старинные знакомые,
Входили копья в крикнувшее тело.

А конь скакал...
Как желт
Зубов оскал!

И долго медь с распятым Спасом
Цепочкой била мертвеца.
И как дубина: «Бей по мордасам!»
Летит от белого конца...

(*«Ночь в окопе», I, 178—179*)

Впрочем, и у Хлебникова есть стихотворение, озаглавленное «Осень» (1921). Здесь многое предвосхищает Заболоцкого — например, отождествление растений (прежде всего, деревьев) и человека:

Где опустило солнце осеннее
Свой золотой и теплый посох

И золотые черепа растений
Застряли на утесах,
Реяли сонные тучи осени синей.
Но небу ясному мечется иней:
Лишь золотые трупики веток
Мечутся дико и тянутся к людям:
«Не надо делений, не надо меток,
Вы были нами, мы вами будем».
Бьются и вьются,
Сморщены, скрючены,
Ветром осенним дико измучены.
Улиц тянулись кверху уступы.
Черных деревьев голые трупы
Черные волосы бросили нам,
Точно ранним утром, к ногам еще босым,
С лукавым вопросом:
«Вы верите снам?»
«С тобой буду на ты я».
Сады одевают сны золотые.
Все оголилось. Золото струилось.
Вот дерева призрак колючий:
В нем сотни червонцев блестят.
«Скряга, что же ты?
Пойди и сорви...
Набей кошелек!
Или боишься, что воры
Большие начнут разговоры?»

Сходная мешанина речевых и стилистических слоев, преобладание «случайных» сопоставлений и звучаний над смыслами, метафорическое «очеловечивание» деревьев; характерное для Хлебникова, а вслед за ним для Заболоцкого, смешение грамматических времен (после «Сады одевают...» неожиданное прошедшее: «Золото струилось...»). В дальнейшем образность строится на метафоре, сближающей силуэт горных цепей с фонограммой, а также с зазубренной бритвой или кремневым ножом (научный характер сопоставлений и отдельных формул — *запись далекого звука, А или У в передаче иглой, небесный объем* — предвосхищает систему Заболоцкого, в которой, однако, сильна чуждая Хлебникову ирония):

Грозя убийцы лезвием,
Трикратною смутною бритвою
Горбились серые горы.
Дремали здесь мертвые битвы,

С засохшею кровью гнева и ссоры —
Это Бештау — грубый, кривой,
В всплесках камней свободней разбоя,
Похожий на запись далекого звука,
На А или У в передаче иглой,
И на кремневые стрелы
Древних охотников лука,
Полон духа земли, облаком белым
Небу грозил боевым лезвием,
Точно оно, слабое горло, нежнее, чем лен.
Он же — кремневый нож
В грубой жесткой руке,
К шее небес устремлен...
Но не смутился небесный объем:
По-прежнему ясно чело.
Как прокаженного крепкие цепи
Бештау связали,
Прибили к долу и степи...
«Бесноватый дикарь — будь вдалеке!»
По небу ходят белые полосы
На записи каменной голоса,
На почерке звука жили пустынники.
В светлом бору, в чаще малинника —
Слушать зарянок
И желтых овсянок —
Жилою была горная голоса запись.

Хлебников продолжает метафорическую разработку: запись голоса (фонограмма) сменяется «Чертежом российских железных дорог», на который похоже «дерево осени», или собаками и овцами:

Горы мирно лежат, на лапы морды свои положив,
А в городе смотрятся в окна
Писатели, дети, врачи и торговцы.
Это зеленые крыши, как овцы,
Спят мирным сном!
Все мирно. Дым курился.
Ножами золотыми стояли тополя...

Все эти стилистические парадоксы и временные перебои учителя преобразуются и усиливаются в поэзии его преданного ученика.

Важнейшие черты поэтики раннего Заболоцкого восходят к Хлебникову, приобретая в «Столбцах» (1926—1928) своеобразное качество. К

ним относятся принципы «голого слова», обмана (нарушения ожидания) и культурно-исторической многослойности. Принцип «голого слова» опирается на инфантильную непосредственность восприятия и представляет собой, по точному определению исследователя, «попытку освободить слово от ореолов, пустить его в строку голым — пускай само набирает значения, какие может. Имитация первозданного названия предметов»[6]. Пример:

Герои входят, покупают
Билетов хрупкие дощечки,
Сидят и держат их перед собой,
Не увлекаясь быстрою ездой.
(*«Ивановы», 1928*)

Классический стих построен на удовлетворении нескольких видов ожидания: метрико-ритмического, рифменного, стилистического.

Игра на обмане нередка и в классической поэзии. Одним из образцов может служить конец пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом», который резко нарушает инерцию стиха. Книгопродавец произносит очередной монолог и утверждает в заключение:

⟨...⟩ Кто просит пищи для сатиры,
Кто для души, кто для пера;
И, признаюсь — от вашей лиры
Предвижу много я добра.

П о э т

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.

На «рифменном обмане» строятся известные шуточные (обычно полупристойные) песенки. Своеобразный пример — стихотворение Саши Черного «Переутомление», в котором исписавшийся популярный поэт лихорадочно ищет рифмы,— вот последнее четверостишие:

Нет, не сдамся... Папа-мама,
Дратва-жатва, кровь-любовь,
Драма-рама-панорама,
Бровь-свекровь-морковь... носки!

Как правило, нарушение производит впечатление комизма. В «Столбцах» — вслед за Хлебниковым — самые различные формы обмана. В стихотворении «На рынке»:

В уборе из цветов и крынок
Открыл ворота старый рынок.

Такое начало со смежной рифмовкой предполагает нечто подобное и в продолжении. Однако дальше так:

Здесь бабы толсты, словно кадки,
Их шаль невиданной красы...

Теперь читатель ожидает перекрестной рифмовки (скажем, например: *кадки — красы — ухватки — весы*), но получает он вот что:

И огурцы, как великаны,
Прилежно плавают в воде.

Читатель соглашается на новое предложенное ему условие и готов считать стих белым, однако с регулярным чередованием мужских и женских окончаний; следующая строка это ожидание оправдывает:

Сверкают саблями селедки,—

но дальнейшие почему-то возвращают нас к стиху рифмованному:

Их глазки маленькие кротки,
Но вот, разрезаны ножом,
Они свиваются ужом.

Среди всех этих перемен и перескоков остался неизменен один повтор: чередование мужских и женских окончаний (*кадки — красы*, *великаны — воде*, *селедки*, *кротки — ножом*, *ужом*), но теперь и он нарушается — за смежными мужскими (*ножом — ужом*), ломая наше ожидание, следует новая пара мужских рифм:

И мясо, властью топора,
Лежит, как красная дыра.

Теперь осталось лишь одно последнее условие — закономерное и, казалось бы, неизбежное: ритмическое. До сих пор не нарушался четырехстопный ямб, и это — последняя опора читательского ожидания. Описывается собака, о ней сказано:

〈...〉 кудрявый пес
Несет на воздух постный нос...
И голова как блюдо...

Здесь четырехстопный ямб внезапно уступил место трехстопному, это несколько режет слух, однако дальше — хуже:

И ноги точные идут,
Сгибаясь медленно посередине.

Последняя строка нарушает несколько ожиданий: и рифменное, и ритмическое, и жанрово-стилистическое; читатель, ждущий продолжения стихов, вдруг получает обрывок прозы (хотя чисто формально эту строку и можно толковать как ямбический пятистопник). Нарушения ожиданий всех родов — важнейший иронический прием Заболоцкого, который ведет с читателем (конечно, искушенным) такую игру. Это устойчивый стилистический признак в поэмах Хлебникова. Примеры обманов:

Рифма:

Волшебно-праздничною рожей,
Губами красными сверкнув,
Толпу пугает чернокожий,
Копье рогожей обернув,
За ним с обманчивой свободой
Рука воздушных продавщиц,
Темнея солнечной погодой,
Корзину держит овощей.

(*«Поэт», 1919*)

Ритм:

Опять брони блеснул хребет,
И вновь пустыня точно встарь,
Но служит верный пулемет
Обедню смерти, как звонарь.

Друзьями верными несомая,
По степи конница летела.
Как гости, как старинные знакомые,
Входили копья в крикнувшее тело.

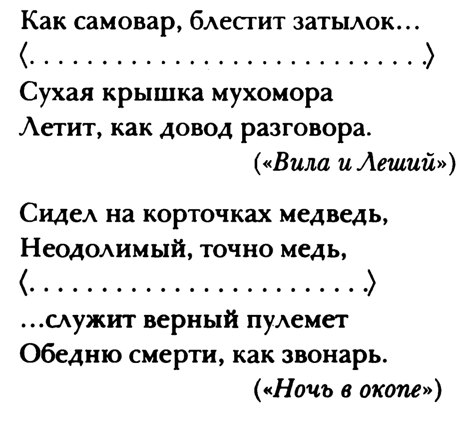
(*«Ночь в окопе», 1920*)

С тем же «обманом ожидания» связаны и сравнения Заболоцкого. Сравнение — его важнейший прием, оттеснивший другие, даже метафоры. В «Столбцах» сравнение не упрощает и не уточняет восприятие, у него другая функция. Из того же стихотворения «На рынке»:

1. бабы толсты, словно кадки...
2. огурцы, как великаны... плавают в воде
3. сверкают саблями селедки
4. мясо... лежит, как красная дыра
5. пасть (собаки) открыта, словно дверь
6. И голова, как блюдо...
7. Костыль, как деревянная бутыль

8. визгнул палец, словно крот
9. рот большой, как рукоять
10. весы, как магелланы
11. И шапки полны, как тиары, / Блестящей медью
12. И лампа взвоет, как сурок.

Двенадцать сравнений на 70 строк,—они составляют около 20% текста,—небывалая пропорция. Некоторые из них обладают отчетливой наглядностью (3, 5, 7), другие понятны, хоть и вызывают удивление (1, 2, 4, 11), остальные загадочны (6, 8, 10, 12). Почему «визгнул, словно крот» или «взвоет, как сурок»? Разве кротам свойственно визжать, а суркам—выть? Большинству читателей это неизвестно. Почему «весы, как магелланы»? Причем тут португальский навигатор XVI века? Может быть, имеется в виду убийство Магеллана и тот факт, что его тело плавало в крови? Так или иначе, сравнения в стихотворении «На рынке» призваны не столько уточнить образы, сколько ввести в данный участок реальности возможно больше фактов из других участков совершенно других реальностей: сказочных, бытовых, исторических, инонациональных,—все это сообщает тексту многосмысленность и фантасмагоричность. Впрочем, и это—от Хлебникова:



Как самовар, блестит затылок...
⟨............................⟩
Сухая крышка мухомора
Летит, как довод разговора.
(«*Вила и Леший*»)

Сидел на корточках медведь,
Неодолимый, точно медь,
⟨......................⟩
...служит верный пулемет
Обедню смерти, как звонарь.
(«*Ночь в окопе*»)

Принцип культурно-исторической многослойности. У Заболоцкого намеренно: хаотично соединяются вполне точно обозначенные «цитаты»—стилей, культурных комплексов, авторов, произведений. Обычно эти разнородные элементы друг с другом несоединимы. Стихотворение «Бродячие музыканты» начинается рассказом о троих, идущих в город играть,—этот рассказ напоминает балладу Уланда «Проклятье певца», да и другие романтические баллады на тот же распростра-

ненный сюжет; стилистически начало отсылает читателя к разным предшественникам:

Закинув дудку за плечо,
Как змея, как сирену,
С которой он теперь течет
Пешком, томясь, в геенну...

Размер (чередование четырехстопного ямба мужского окончания с трехстопным женского) вызывает в памяти балладную строфику (ср.: пушкинский «Жених», написанный строфой «Леноры» Бюргера); однако этот ритм у Заболоцкого скандально ломается:

... В котором — рев, в котором — рык
И пятаком летанье золотое.

(Здесь вместо трехстопного ямба — пятистопный!)

Так вышел музыкант — старик.

(А здесь — снова — четырехстопный.)

Течет — в смысле «идет», *в геенну*, *змей* — относятся к одному из этих источников, самому архаичному; *дудка* и *пешком* — к другому. Про второго музыканта сказано — с еще более резким нарушением ритмической инерции:

Он был горбатик, разночинец, шаромыжка,
С большими щупальцами рук,
Его вспотевшие подмышки
Протяжный издавали звук.

Мы вступили в круг футуристической образности, близкой не столько Хлебникову, сколько Д. Бурлюку и раннему Маяковскому. Описание города возвращает в XVIII век, соединенный, впрочем, со ссылкой на Салтыкова-Щедрина:

На стогнах солнце опускалось,
Неслись извозчики гурьбой,
Как бы фигура пошехонцев
На волокнистых лошадях...

Затем начинает играть второй скрипач:

Слепил перстом улыбочку
На личике коротком
И, визгнув поперечиной
По маленьким струнам.
Заплакал — искалеченный —
Тилим-там-там.

В этом трехстопном ямбе с чередованием дактилических и мужских рифм проскальзывает голос Лермонтова, автора «Свидания»:

Уж загорев дремучею
Погас вечерний луч,
Едва струей гремучею
Сверкает жаркий ключ...

Оно и понятно, поскольку Лермонтов в этом стихотворении уже присутствует: о гитаристе было сказано, что он «огромный нес в руках крестец / С роскошной песнею Тамары», а потом он «...с песней нежною Тамары / Уста тихонько растворил»:

И в звуке том — Тамара, сняв штаны,
Лежала на кавказском ложе.
Сиял поток раздвоенной спины
И юноши стояли тоже.
И юноши стояли,
Махали руками,
И стр-растные дикие звуки
Всю ночь р-раздавалися там!!!
Тилим-там-там!

Эти стихи — перепев лермонтовских строф стихотворения «Тамара»:

На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана,
Ждала она гостя... Шипели
Пред нею два кубка вина.

Сплетались горячие руки,
Уста прилипали к устам,
И странные, дикие звуки
Всю ночь раздавалися там.

И Заболоцкий игриво добавляет: «Тилим-там-там».

Редактируя себя для позднейшего издания и приближая раннего Заболоцкого ко вкусам позднего, поэт смягчит пародию:

И в этой песне сделалась видна
Тамара на кавказском ложе.
Пред нею, полные вина,
Шипели кубки дотемна,
И юноши стояли тоже...

Различие между обоими вариантами свидетельствует о пути, пройденном Заболоцким за три десятилетия. Он подобен эволюции наиболее почитаемого им поэта, Гете, который в период «веймарского классицизма» переделывал стихотворения своей юности, по возможности сглаживая и успокаивая свой собственный «штурм унд дранг». Такой переделке подверглось, например, «Свидание и разлука» («Willkommen und Abschied»)[7], стихотворение, которое Заболоцкий перевел в 1946 году (в сотрудничестве с пианисткой М. В. Юдиной); интересно, что поздний Заболоцкий, переводя, невольно приблизился к позднему, уже классическому, Гете — он гармонизировал гётевский текст параллелизмами, повторами разных типов, уравновешенностью синтаксиса.

Душа в огне, нет силы боле,
Скорей в седло — и на простор!
Уж вечер плыл, лаская поле,
Висела ночь у края гор.
Уже стоял, одетый мраком,
Огромный дуб, встречая нас.
Уж тьма, гнездясь по буеракам,
Смотрела сотней черных глаз...[8]

В «Бродячих музыкантах» пародийная ссылка на Лермонтова меняется ссылкой на иной «источник»:

Вокруг него — система кошек,
Система окон, ведер, дров
Висела, темный мир размножив
На царства узкие дворов.

Очевидно, эти строки восходят к учебнику диамата: слово «система» — одно из частых в специфически советской лексике: *система партпросвещения, работать в системе Академии наук, определенная система взглядов* и т. д. Видимо, «советскость» и вызвала озлобление казенных критиков: две особенно грубые статьи о «Столбцах» озаглавлены: одна — «Система кошек» («На литературном посту», 1929, № 15), другая — «Система девок» («Печать и революция», 1930, № 4).

Перечисленные формально-стилистические особенности сообщают тексту Заболоцкого *остраненность* в том смысле, какой имел в виду В. Шкловский. Наилучшим описанием поэтики раннего Заболоцкого остается работа Романа Якобсона «Новейшая русская поэзия», посвященная Хлебникову. Здесь, понятно, о Заболоцком нет речи — как поэт он еще не родился; однако, многое из того, что Якобсон говорит об учителе, относится к ученику: обнажение приема; повседневный словарь — «в со-

четании ошеломляющем»; широкое использование lapsus'а (оговорки) — в согласовании чисел, времен и падежей; нарушение синтаксического равновесия («два параллельных члена качественно или количественно не эквиваленты»); обнажение определения; особые сравнения («У Хлебникова сравнения почти не оправданы действительным впечатлением сходства объектов, а являются композиционными заданиями»[9]); обнажение рифмы — «эмансипация ее звуковой валентности от смысловой связи». К наблюдениям Якобсона добавлю характеристику, которую дал Хлебникову Ю. Тынянов: «Хлебниковская стиховая речь — это не конструктивная клейка, это интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX веков, в инфантилизме городского жителя»[10]. И далее Тынянов утверждает, что «голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. Ученики подготовили появления учителя»[11].

Николай Заболоцкий — из тех, чью поэзию Хлебников «ферментировал». Большинство черт, которые Якобсон и Тынянов видят у Хлебникова, свойственны и Заболоцкому. Было бы, однако, невероятно, если бы русский неофутуризм конца 20-х годов повторил футуризм первых двух десятилетий века, — топтание на месте не заслуживает ни внимания, ни изучения. Продолжая Хлебникова, Заболоцкий оказался в известном смысле его противоположностью. Ученик опровергает учителя. Коротко говоря, суть этого утверждения вот в чем:

Футуризм был бунтом личности против нивелирующих сил XX века — во имя самоутверждения; неофутуризм Заболоцкого — признание победы нивелирующих сил над человеком и капитуляция личности перед враждебными ей могущественными «державами».

Печатается по: Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Ed. W. G. Weststeijn. Amsterdam, 1986, p. 543—571.

Л. Я. Гинзбург

НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ И ХЛЕБНИКОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Хлебников воздействовал на русскую поэзию XX века интенсивно и многообразно; разными гранями своего творчества, с разной степенью непосредственности. Особенно непосредственным было воздействие на группу Обэриу — «Объединение реального искусства» (Заболоцкий, Хармс, Введенский, Бахтерев, Дойвбер Левин, Разумовский), сложившуюся в Ленинграде в конце 1920-х годов.

Николай Макарович Олейников[1] не входил формально в это объединение и никогда не принимал участия в публичных выступлениях обэриутов. Но он постоянно с ними общался и, главное, писательски был гораздо ближе к обэриутам (особенно к Заболоцкому «Столбцов»), чем, например, участник объединения Вагинов. На рубеже 20—30-х годов я много встречалась с этим необыкновенным человеком. Вот запись об Олейникове, сделанная мною в марте 1933 года.

> «Олейников один из самых умных людей, каких мне случалось видеть. Точность вкуса, изощренное понимание всего, но при этом ум его и поведение как-то иначе устроены, чем у большинства из нас; нет у него староинтеллигентского наследия.
>
> Не знаю, когда и чему он учился. Вот что он мне как-то о себе рассказал. Юношей он ушел из донской казачьей семьи в Красную Армию. В дни наступления белых он, скрываясь, добрался до отчего дома. Но отец собственноручно выдал его белым, как отступника. Его избили до полусмерти и бросили в сарай с тем, чтобы утром расстрелять с партией пленных. Но он как-то уполз и на этот раз пробрался в другую станицу, к деду. Дед оказался помягче и спрятал его. При первой возможности он опять ушел на гражданскую войну, в Красную Армию.

Неясно, успел ли он учиться, но знает он много, иногда самые неожиданные вещи. В стихах он неоднократно упоминает о занятиях математикой. Бухштаб однажды подошел к Олейникову в читальном зале Публичной Библиотеки и успел разглядеть, что перед ним лежат иностранные книги по высшей математике. Олейников быстро задвинул книги и прикрыл тетрадь.

Олейников говорит:

—Не может быть, чтобы я был в самом деле поэтом. Я редко пишу. А все хорошие писатели графоманы. Вероятно,—я математик.

Ахматова говорит, что Олейников пишет, как капитан Лебядкин, который, впрочем, писал превосходные стихи*. Вкус Анны Андреевны имеет пределом Мандельштама, Пастернака. Обериуты уже за пределом. Она думает, что Олейников—шутка, что вообще так шутят.

Олейников продолжает традицию, в силу которой юмористы подвержены мрачности или меланхолии (Свифт, Гоголь, Салтыков, Зощенко). На днях мы разговаривали долго. Он был мрачен и говорил, что человеку необходимо жениться, потому что это избавляет от ощущения беспросветности существования, свойственного каждому. „Самое страшное—утром просыпаться в комнате одному". Заговорили об его стихах.

—Это не серьезно. Это вроде того, как я вхожу в комнату, раскланиваюсь и говорю что-нибудь. Это стихи, за которыми можно скрыться. Настоящие стихи раскрывают. Мои стихи—это как исторические повести для юношества.

—Нет, это несоизмеримо. Но я понимаю... Вы хотите сказать—вещи не из внутреннего опыта.

—Есть разные внутренние опыты. Может быть опыт умного и остроумного человека. Человека, который умеет сделать то, что хочет сделать. Это все может пойти в условную вещь. Только это не самый главный внутренний опыт.

Мы говорили еще о том, что непонятно, как писать сейчас прозу. О том, что нас тяготит фиктивность существующих способов изображения человека. Я сказала, что еще Толстой в конце жизни утверждал—уже невозможно описывать, как вымышленный человек подошел к столу, сел на стул и проч., что интересен эксперимент Пруста. Вместо изо-

---

* Антокольский в воспоминаниях о Заболоцком рассказывает следующий эпизод: его жена З. Бажанова, прослушав чтение Заболоцким стихов из «Столбцов», сказала вдруг: «Да это же капитан Лебядкин!». Заболоцкий, „нимало не смутившись", ответил: «Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это мое зрение». Далее Заболоцкий процитировал первую строфу из стихотворения Лебядкина о таракане (Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 2, М., 1984, с. 199).

бражения человека — у него изображение размышлений о человеке, то есть реальности, адекватно выражаемой в слове. Слово и есть материя размышления, тогда как по отношению к материи всякого предмета слово есть знак, речевой эквивалент. Прустовская действительность — это комментарий; люди и вещи вводятся по принципу примеров, а разговоры по принципу цитат.

Олейников (возвращаясь к теме „не главного внутреннего опыта“): Я уже говорил, что вещи, решающие условную задачу, читать не стыдно.

— Ну, да, и если там кто-нибудь садится на стул, то отвечает за это не автор, а предшественники автора».

Здесь кончается запись 1933 года.

Свободный от староинтеллигентских навыков в бытовом общении, в своей жизненной манере, Олейников вовсе не был свободен от культурного наследия; он знал русскую поэзию XIX и XX веков. У его собственной поэзии были источники — Мятлев, Козьма Прутков (Олейников называл себя внуком Козьмы Пруткова, посвящал стихи его памяти), шуточные стихи А. К. Толстого, поэты «Искры» и поэты «Сатирикона»[2]. И одновременно Хлебников. Поэтической практике Олейникова многое в Хлебникове чуждо — его мифологизм, славянская стихия, корнесловие, его утопии и философия истории. Казалось бы, важнейшие слагаемые хлебниковского мира. И все же традиция Хлебникова живет в олейниковском понимании слова, в принципе его словоупотребления.

Этот принцип объединял Олейникова с обэриутами. Олейников с его сильным и ясным умом очень хорошо понимал, где кончается бытовой эпатаж обэриутов и начинается серьезное писательское дело. В 30-х годах он как-то сказал мне о Хармсе:

— Не расстраивайтесь, Хармс сейчас носит необыкновенный жилет (жилет был красный), потому что у него нет денег на покупку обыкновенного.

Козьма Прутков, Саша Черный и Хлебников, что могло получиться из такого скрещения? Получилась система чрезвычайного единства, принадлежащая поэту, узнаваемому по любой строчке (узнаваемость вообще неотъемлемое свойство настоящего поэта). Признаки этой системы: умышленный примитивизм, одноплановый синтаксис при многоплановой семантике, гротескные несовпадения между лексической и стилистической окраской слова и его логическим содержанием. Целостность, но образуемая сложно соотнесенными слагаемыми.

Поэтический язык Олейникова несет разные функции, порождающие разные типы стихотворений.

Есть у него стихи прямо шуточные. «Бюджет развратника», например:

Рупь-
на суп.
Трешку —
на картошку.
Пятерку —
на тетерку.
Десятку —
на мармеладку.
Сотку —
на водку.
И тыщу рублей —
на удовлетворение страстей!

Шутка у Олейникова приобретает порой сатирическую окраску: «Дружба как результат вымогательства»:

Однажды склочник
В Источник
Плюнул с высоты.
...С тех пор Источник
С ним на «ты».

Олейниковской шутке присуще также то, что Тынянов, применительно к арзамасскому и пушкинскому кругу, называл домашней семантикой. Домашняя семантика зарождалась в атмосфере Детгиза, где в редакции прелестных детских журналов «Еж» и «Чиж» работали Олейников, Евгений Шварц, юный Ираклий Андроников; Детгиз постоянно посещали обэриуты[3]. Это была атмосфера непрекращающейся блестящей буффонады, розыгрышей, мистификаций. Николай Чуковский вспоминал Детский отдел Госиздата: «Там постоянно шел импровизированный спектакль, который ставили и разыгрывали перед случайными посетителями Шварц, Олейников и Андроников». Разыгрывался этот спектакль и на других площадках. Например, Т. Липавская в воспоминаниях о Заболоцком рассказывает о том, что Заболоцкий, Хармс, Олейников и Л. Савельев решили вчетвером организовать по воскресеньям «Клуб малограмотных ученых»[4].

В «домашних» стихах Олейникова (стихи этого типа писали и Шварц, и Заболоцкий) присутствуют постоянно всплывающие персонажи из детгизовского окружения. В первую очередь Шварц, с которым Олейникова до конца его жизни связывала тесная дружба.

Я влюблен в Генриетту Давыдовну,
А она в меня, кажется, нет,
Ею Шварцу квитанция выдана,
Мне квитанции, кажется, нет.

Ненавижу я Шварца проклятого,
За которым страдает она!
За него за умом небогатого
Замуж хочет, как рыбка, она!

и т. д.

В шуточных «деттизовских» стихах Олейникова намечается уже его травестийный метод — игра сменяющимися масками. Есть у Олейникова маска высокопарного обывателя и есть маска резонера — «мудреца-наблюдателя», «служителя науки».

Маски Олейникова — языковые маски. Их образуют разные пласты его лексики. Но в основе этих стилистических вариантов — единый олейниковский язык, какими-то своими существенными признаками восходящий к традиции Хлебникова.

Напомню некоторые характеристики языка Хлебникова. «Детская призма, инфантилизм поэтического слова... — говорит Тынянов,— ... Детский синтаксис, инфантильные „вот", закрепление мимолетной и необязательной смены словесных рядов — последние обнаженной честностью боролись с той нечестной литературной фразой, которая стала далека от людей и ежеминутности»[5]. В книге о Хлебникове Н. Степанов писал: «Стихи Хлебникова можно сравнить с картинами художников „примитивистов"... Такая же наивная композиция, лишенная перспективы, условная линейная схема в изображении фигур...»[6] О том же пишет и Берковский в посвященной Хлебникову статье сороковых годов: «Сплошные именительные падежи, устранены косвенные отношения, каждая вещь вставлена в группу отдельно, лицом прямо к зрителю...»[7]

Итак, инфантилизм и примитивизм, линейность, честная обнаженность слова. В какой-то мере эта модель применима к стихам Олейникова, хотя осуществляется она иначе и на другом материале.

У Олейникова короткая фраза, синтаксический примитивизм, словосочетания, которые прикидываются прямолинейными. В его стихах слова тоже «лицом прямо к зрителю». А между тем все не совпадает — содержание с выражением, стилистические уровни с ценностной окраской. Одним из самых активных средств этой бурлескной неадекватности является для Олейникова «галантерейный язык» — в новой своей формации.

Галантерейный язык — это высокий стиль обывательской речи. В среде старого мещанства его порождало подражательное отношение к быту выше расположенных социальных прослоек. В галантерейном языке смешивались слова, заимствованные из светского обихода, из понаслышке освоенной литературы (особенно романтической), со словами профессиональных диалектов приказчиков, парикмахеров, писарей, вообще мелкого чиновничества и армейского офицерства.

Смесь ложноромантической высокопарности и «красивости» с элементами галантерейного языка характерны для вульгарного романтизма 1830-х годов. На этой основе сложилась своеобразная, сокрушающая нормы поэтика самого талантливого его представителя — Бенедиктова[8].

Олейников обратился к новой, современной формации галантерейного языка,— в другом социальном варианте к ней обращался и Зощенко. Галантерейный язык XIX века и галантерейный язык 1920—30-х годов — это, конечно, разные исторические явления, но их объединяет некий тип сознания. Это сознание не производит ценности, оно их берет, хватает, где попало. Поэтому оно не может понять, что ценности требуют ответственности, что они должны быть гарантированы трудом, страданием, пожертвованием низшим высшему. Отсюда непонимание несовместимости разных уровней, разных форм человеческого опыта, воплощенных в слове. Совмещение несовместимого как принцип словоупотребления. Принципиальная стилистическая какофония.

Из стилистической какофонии проступает во всем своем великолепии галантерейный персонаж. Он любит красивое и путает словесные ряды.

Над системой кровеносной,
разветвленной, словно куст,
воробьев молниеносней
пронеслася стая чувств.

Не сомнение, не злоба,
отравляющая кровь,
а несчастная, до гроба
нерушимая любовь.

И еще другие чувства...
Этим чувствам имя — страсть.
— Лиза! Деятель искусства!
Разрешите к вам припасть!
(«*Послание артистке одного их театров*»)

Кровеносная система и *любовь до гроба*, *страсть* и *деятель искусства*, к которому автор просит разрешения *припасть* — все это слова не на своем месте[9].

У Бенедиктова стилистическая какофония — результат путаницы ценностных представлений — была неосознанной, простодушно серьезной. У Олейникова она сознательная, умышленная и потому комическая. Это его устойчивая маска.

Эту маску тут же оттесняет другая, Олейников сам определил ее как образ «мудреца-наблюдателя». Этот персонаж — «служитель науки», на-

турфилософ, математик. Здесь травестируется исследовательское мышление — абсурд в оболочке научных формулировок.

...И мне не дороги теперь любовные страданья —
Меня влекут к себе основы мирозданья...
Везде преследуют меня — и в учреждении, и на
бульваре,
Заветные мечты о скипидаре.
Мечты о спичках, мысли о клопах,
о разных маленьких предметах,
какие механизмы спрятаны в жуках,
какие силы действуют в конфетах.
Я понял, что такое рожки,
Зачем грибы в рассол погружены,
какой имеют смысл телеги, беговые дрожки,
и почему в глазах коровы отражаются окошки,
хотя они ей вовсе не нужны.

(«*Служение науке*»)

Хвала изобретателям, подумавшим о мелких
и смешных приспособлениях:
О щипчиках для сахара, о мундштуках для папирос.
Хвала тому, кто предложил печати ставить
в удостоверениях,
Кто к чайнику приделал крышечку и нос...
...Хвала тому, кто первый начал называть котов и кошек
человеческими именами,
Кто дал жукам названия точильщиков, могильщиков
и дровосеков.
Кто ложки чайные украсил буквами и вензелями,
Кто греков разделил на древних и на просто греков.

(«*Хвала изобретателям*»)

В этих стихах — в гротескной форме — подчеркнуто присутствует хлебниковская традиция. Вещи, освобожденные от «косвенных отношений», стоят «отдельно, лицом прямо к зрителю». В обоих стихотворениях традиция доведена до абсурда сопоставлением синтаксических подобных формул, уравнивающих вещи, взятые из самых различных, несопоставимых смысловых рядов. Хлебниковская традиция служит здесь гротескно-пародийной маске «мудреца-наблюдателя».

Зачем нужны эти маски? Они нужны были в той борьбе, которую литературное поколение двадцатых годов вело против еще неизжитого на-

следия символизма с его потусторонностью и против эстетизма 1910-х годов. Все мы терпеть не могли всяческое эстетство, «красивость», стилизаторство — все это были бранные слова. В начале 1928 года была опубликована («Афиша Дома печати», №2) декларация обэриутов, призывавшая поэтов освободиться от «литературной и обиходной шелухи». У обэриутов это хлебниковская установка. По словам Тынянова, «новое зрение Хлебникова ...не мирилось с тем, что за плотный и тесный язык литературы не попадает самое главное и интимное, что это главное ежеминутно оттесняется „тарою“ литературного языка...»[10]

Жажда увидеть мир заново, содрать с него шелуху привычного присуща была в искусстве многим молодым школам. Особенно сильной, понятно, была она у молодых поэтов послереволюционного времени. Новый поэт среди крушения старых ценностей должен все сделать сам и все начать сначала.

Декларация обэриутов объявляла задачей воспитанного революцией поэта «очищать предмет от мусора истлевших культур». Для этого нужно было покончить с доставшимися от прошлого смысловыми ореолами слов, с их установившимися поэтическими значениями.

Декларация обэриутов предлагала поэту посмотреть «на предмет голыми глазами». У раннего Заболоцкого, у Хармса, у Олейникова возникает подсказанное опытами Хлебникова голое слово, слово без определения. Это попытка освободить слово от ореолов, пустить его в строку голым — пускай само набирает значения, какие может. У Олейникова эта имитация первозданного называния предметов сопрягается с необычайно резкой лексической, семантической окраской слова.

Ни одному поэту еще не удавалось — и не удастся — в самом деле посмотреть на мир «голыми глазами». Это иллюзия, нередко овладевающая молодыми литературными школами. Поэзия, даже самая новаторская, питается наследием, традицией, хотя бы от нее самой скрытой, бессознательной. Хлебников же вполне сознательно ориентировал свои поэтические ценности на фольклор, на древнерусскую национальную культуру. Но раннему Заболоцкому, обэриутам в их писательском самоутверждении нужна была иллюзия первозданности, «голого» слова.

В 1910-х годах целеустремленную борьбу с символистическим наследием начали футуристы, многому притом научившиеся у символистов. Но Хлебников, Маяковский были окружены тогда плотной атмосферой русской «новой поэзии» начала века. Поэтому борьба была внутренней, и разыгрывалась она на площадке собственного творчества. Для поколения Заболоцкого, Олейникова символическое наследие было уже фактом внешним, на который можно посмотреть со стороны.

С их точки зрения, враждебные значения поэтических слов притаились и в творчестве поэтов послесимволистической поры. В начале 30-х годов мне случалось разговаривать и спорить на эти темы с Заболоцким. Он отвергал тогда Блока, Пастернака, Мандельштама, Ахматову. В XX веке, утверждал он, по-настоящему был один Хлебников.

О символистах и постсимволистах Олейников говорил примерно то же, только с большим пылом и раздражением, чем сдержанный, обдумывающий свои речи Николай Алексеевич.

—Они пишут слова, которые ничего не означают,—и, ах!—какие они красивые!—говорил Олейников.

В отличие от большинства пародистов (от Козьмы Пруткова, в частности) Олейников пародировал не определенные произведения, не узнаваемых авторов, но именно «красивость», эстетство и вообще слова, не отвечающие за свое значение.

Отзывы Олейникова сердили меня сначала. Кто-то заметил: «Если ему нравятся его собственные стихи, ему не должны нравиться стихи Мандельштама». Очень верно. Это проблема отбора и отказа—нужного и ненужного для становления поэта. Это и есть признак поэта и литературной школы. Мешает именно тот, кто сейчас (или сравнительно недавно). выражает то, что хочет выразить данный поэт. Иначе классики; они в другое время выражали другие вещи, иногда очень нужные. И Олейников наизусть знал лермонтовскую «Любовь мертвеца», которая была ему нужна для баллады «Чревоугодие».

Однажды я сказала Олейникову:

— У Заболоцкого появился какой-то холод...

— Ничего,—ответил Олейников как-то особенно серьезно,—он имеет право пройти через это. Пушкин был холоден, когда писал «Бориса Годунова».

Определять развитие близкого Олейникову Заболоцкого должен был Пушкин,—никак не поэты XX века (кроме Хлебникова).

Социальные адресаты насмешки Олейникова скрещивались с адресатами литературными. Издевательское словоупотребление Олейникова, его образы, выпадающие из своих стилистических рядов, его искривленные языковые маски (среди них маска вульгарного эстета)—все это реализация борьбы с системой бутафорских значений, литературной «тары» для уже несуществующих ценностей. Олейников хотел окончательно забить вход в мир символизма, еще живший в своих производных. Для этого особенно пригодился галантерейный язык.

Но поэтическая система Олейникова сложна и не замкнута его масками. Олейников—настоящий поэт, и за масками мелькает, то проступая, то исчезая, лицо поэта. Речь, конечно, идет не об эмпирическом, биогра-

фическом авторе, но о литературном образе поэта — субъекте данной поэтической речи. Почему этот поэт заслоняется бурлескными личинами, почему говорит на не своем языке? Этот вопрос не решается до конца на уровне литературных пародий и социальной сатиры. Это вопрос о типе исторического сознания, выраженного стихами Олейникова.

Олейников сформировался в двадцатые годы, когда существовал (наряду с другими) тип застенчивого человека, боявшегося возвышенной фразеологии, и официальной, и пережиточно-интеллигентской. Олейников был выразителем этого сознания. Эти люди чувствовали неадекватность больших ценностей и больших слов, не оплаченных по строгому социальному и нравственному счету. Они пользовались шуткой, иронией как защитным покровом мысли и чувства. И только из толщи шуток высвобождалось и пробивалось наружу то подлинное, что они хотели сказать о жизни. На высокое в его прямом, неконтролируемом смехом выражении был наложен запрет.

Но у поэта есть свой язык, существующий наряду с языком его масок. В стихах Олейникова совершается как бы непрестанное движение от чужих голосов к голосу поэта и обратно. Поэтому язык Олейникова не только выворачивает наизнанку сознание его бурлескных персонажей, но и в какой-то мере и сознание самого поэта.

К. Чуковский писал об одном из предшественников Олейникова Саше Черном, цитируя некоторые из его стихотворений: «И тогда я увидел, что это нисколько не маска, что это — он сам, Александр Михайлович, говорит о себе, о своем... Саша Черный без всякой личины... Часто случалось, что он выражает те же чувства и мысли, какие выражал от лица своей маски. То, что мы считали пародией, не раз оказывалось его собственной, подлинной лирикой. В Саше Черном было много такого, что роднило с ним его героя... Маска, которую он надел на себя, бывала в иные минуты прозрачна, и тогда сквозь нее просвечивало его собственное изнуренное хандрою лицо»[11].

Сквозь маски Олейникова просвечивало и саморазоблачение и самоутверждение поэта. Самоутверждение в неотторгаемых от поэзии ценностях, — скрытых толщей шутки, — в лирическом и трагическом восприятии мира[12].

Между голосами масок и голосом поэта граница порой размыта. Серьезное, подлинное мерцает на грани смешного. Поэтому серьезное тоже как бы взято под сомнение. Порою трудно уловить, зафиксировать эти переходы.

От экстаза я болею,
Сновидения имею,
Ничего не пью, не ем
И худею вместе с тем.

Вижу смерти приближенье,
Вижу мрак со всех сторон
И предсмертное круженье
Насекомых и ворон.

Это две соседние строфы стихотворения. Первая из них — откровенная буффонада. Во второй строфе уже движение между буффонадой (постоянная у Олейникова тема насекомых) и подлинным разговором о смерти.

В стихотворении «Ольге Михайловне» среди гротескного текста возникают лирические строки, которые как будто хотят и не могут до конца освободиться от буффонады:

Так в роще куст стоит, наполненный движеньем.
В нем чижик водку пьет, забывши стыд.
В нем бабочка, закрыв глаза, поет в самозабвенье,
И все стремится и летит.

И я хотел бы стать таким навек,
Но я не куст, а человек.

На голове моей орлы гнезда не вили,
Кукушка не предсказывала лет...
Люби меня, как все любили,
За то, что гений я, а не клеврет!

Здесь удивительное переплетение и взаимодействие разных ценностных уровней, скрещение травестированного с настоящим. Куст, «наполненный движеньем», вокруг которого «все стремится и летит»,— в самом деле прекрасен. И начинает казаться, что поэт в самом деле хочет, чтобы его любили, но не смеет об этом сказать другими, нетравестированными словами.

Те же соотношения в заключительной строфе уже цитированного стихотворения «Служение науке»:

Зовут меня на новые великие дела
Лесной травы разнообразные тела:
В траве жуки проводят время в занимательной
беседе,
Спешит кузнечик на своем велосипеде,
Запутавшись в строении цветка,
Бежит по венчику ничтожная мурашка...
Бежит... Бежит... Я вижу резвость эту и меня
берет тоска,
Мне тяжко!

Строфа вышла из буффонады, и многое в ней (в частности; несерьезное слово «резвость») тянет туда обратно. Но лесные травы и жуки живут своей странной, инфантильной жизнью хлебниковского примитива. Но прорывается прекрасный стих:

Запутавшись в строении цветка...

Он борется с гротескным контекстом, с тем чтобы настроить его лирически. И читателю уже мерещится, что «Мне тяжко!», что тоска—это лирическое высказывание.

Стихотворение «Скрипит диванчик...» (озаглавлено «Любовь»)—кульминация галантерейного языка и соответствующих представлений о любви («Ушел походкой / В сиянье дня...»). Последние его строфы:

Вчера так крепко
Я вас любил—
Порвалась цепка,
Я вас забыл.

Любовь такая
Не для меня.
Она святая
Должна быть, да!

Опять все двоится. Может быть, это гротескная гримаса, а может быть, в самом деле это о высокой любви. Ведь олейниковский поэт не мог бы произнести словосочетание «святая любовь»—прямо, не погрузив его в защитную среду буффонады.

У Олейникова есть стихотворение «Посвящение»:

Ниточка, Иголочка,
Булавочка, Утюг...
Ты моя двуколочка,
А я твой битюг.

Ты моя колясочка,
Розовый букет.
У тебя есть крылышки,
У меня их нет...

Непредсказуемый подбор вещей, становящихся атрибутами женского начала,—им противополагается битюг. Двуколочка, колясочка—метафоры нежности, колеблющиеся на острие шутки. Так возникает олейниковская лиричность, избавленная от традиционной лирической «тары» (по выражению Тынянова).

Предвижу, что со мной могут не согласиться. Существует восприятие Олейникова как поэта только комического, пародийного, осмеивающего обывательскую эстетику с ее красивостью и лексическим сумбуром. Все это несомненно присутствует у Олейникова, но все включено в сложную систему семантической двупланности, целомудренно маскирующей чувство. О двупланности поэзии 1820-х годов Тынянов писал, что ей свойственно «за стиховым смыслом прятать или вторично обнаруживать еще и другой»[13].

Именно так автор сам понимал свои стихи.

Я сказала как-то Олейникову:

— Люблю ваши стихи больше стихов Заболоцкого… Вы расшиблись в лепешку ради того, чтобы зазвучало какое-то слово… А он не расшибся.

Он ответил:

— Я только для того и пишу, чтобы оно зазвучало.

Это свидетельство — ключ к самым значительным стихотворениям Олейникова, выступающим из ряда блистательных домашних шуток.

Одно из таких стихотворений «Чревоугодие». В нем представлены оба словесных начала Олейникова — слово, умышленно скомпрометированное, и слово, наконец-то зазвучавшее. «Чревоугодие» имитирует балладное построение, интонацию. Но это поверхностный аспект. В 1930-х годах пародировать балладный жанр было бы бесцельно и совсем несвоевременно. Суть же стихотворения в скрещении разных пластов поэтического языка Олейникова.

Олейников убежден в том, что предшествующая поэзия не способна больше выражать современное сознание. Это у него общеобэриутское. Но Заболоцкий, Хармс связаны с хлебниковской системой ценностей природы и познания и через Хлебникова с прошлым. Олейников пошел дальше. Он начинает с уничтожения наследственных сокровищ. Для того чтобы расчистить дорогу новому слову, ему нужно умертвить старые. Этому служат его языковые маски. Прежде всего маска пошляка, галантерейного человека, потому что язык подложных ценностей самый разрушительный для любых ценностей, к которым он прикасается.

Однажды, однажды
я вас увидал.
Увидевши дважды,
я вас обнимал.
А в сотую встречу
утратил я пыл.
Тогда откровенно
я вам заявил…

Это первые строфы «Чревоугодия». Синтаксис их подчеркнуто примитивен, семантика обманчиво линейная. На самом деле она игровая, искривленная. *Дважды*, *пыл*, *откровенно*, *заявил* — все это слова, перемещенные из разных смысловых рядов, «слова не к месту».

Дальше развертываются характерные для баллады темы любви и смерти. К ним присоединяется тема голода, столь актуальная для людей, прошедших сквозь годы гражданской войны. Но традиционное выражение этих тем скомпрометировано словами то «грубыми» (*масло*, *мясо*, *квас*, *горох с ветчиной*, *кухня*, *котлеты*), то галантерейными.

В качестве языка любви галантерейный язык выражает сознание людей, уверенных в том, что на месте ценности — мерзость, но что в хорошем обществе о мерзости говорят так, как если бы на ее месте была ценность.

От мяса и кваса
Исполнен огня,
Любить буду нежно,
Красиво, прилежно...
Кормите меня!

Грубые и «красивые» строки почти правильно чередуются. А слово «прилежно», не принадлежа ни к одному из обоих рядов, служит верным признаком галантерейной какофонии, безответственного совмещения несовместимых категорий социальной оценки — *откровенно*, *заявил*, *увидевши*, *обнимал*, *пыл*, *страсть*, *вяну*, дурацкое в своей серьезности слово *пища*. Тема голода оборачивается вдруг неудовлетворенным обывательским желанием «покушать».

И снова котлета —
Я снова любил.

Галантерейно мыслящий персонаж проговорился — обнаружил свое истинное отношение к любви.

В «Чревоугодии» травестируется традиционное тематическое сочетание любви и смерти[14]. Смерть героя предстает в скрещении романтического ужаса с мрачной буффонадой.

Дрожу оттого я,
Что начал я гнить,
Но хочется вдвое
Мне кушать и пить.

Мертвец по ходу баллады становится все галантерейнее, он требует «красивых конфет», лимонада. Бурлескное преломление лермонтовского:

Я перенес земные страсти
Туда с собой.

И вдруг смешное кончается и начинается тоска:

И нет мне ответа,
скрипит лишь доска.
И в сердце поэта
вползает тоска.

Но сердце застынет
увы, навсегда,
и желтая хлынет
оттуда вода.

Это настоящая тоска, и принадлежит она настоящему поэту. Но это уже не та тоска и не тот поэт, какие завещаны нам поэтической традицией.

Гротескный язык Олейникова поражает разные цели от обывателя до символистов (по мнению Олейникова, их объединяет пристрастие к фразеологии красивой и ничего не значащей). Но поэту, говорящему на этом языке,— как всякому настоящему поэту,— нужны высокие слова, отражающие его томление по истинным ценностям. Как ему добыть новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет вечные слова: *поэт*, *смерть*, *тоска* (они легче воспламеняются), и впускает их в галантерейную словесную гущу. И там они означают то, чего никогда не означали. В них перерезаны связи. Слово *поэт*, уцелевшее в таком контексте,— не может означать того поэта, какой был у Державина, у Пушкина, у Веневитинова, у Фета, у Блока, у Маяковского. Тем не менее он поэт — человек страдающий и стихами пишущий о любви, о голоде и о смерти. Провернутое через множество слов с отрицательным знаком ценности, оно, общепоэтическое слово, удержало эмоциональный ореол, но отдало свои наследственные смыслы. Так получается новый языковый знак для обозначения поэта другого качества.

Традиционные поэтические темы любви и смерти скомпрометированы словами то «грубыми», то галантерейными. Но по законам иронии, иронии в ее современном ракурсе, сквозь эти гротескные словесные массы пробивается высокое значение вечных тем. Но прежде чем зазвучать, они должны еще пройти сквозь кривое зеркало галантерейного языка с его семантической какофонией, неизбежной, потому что носитель этого языка не знает о том, что порождение ценностей исполнено противоречий, усилий, самоограничения. Галантерейное растление слов предназначено предохранить непрочную эмоцию современного поэта от гибельной инерции подложных ценностей в «красивой» оболочке.

Это я и имела в виду, когда сказала Олейникову, что он «расшибся в лепешку» ради того, чтобы «зазвучало какое-то слово»...

«Чревоугодие» имеет подзаголовок «баллада». Такой же подзаголовок присвоен стихотворению «Перемена фамилий». В нем та же двупланность, и комическое причудливо дублируется серьезным. Своим синтаксическим строем стихотворение напоминает экспериментальный примитивизм некоторых вещей Хлебникова. Инфантильно построенными фразами рассказывается о том, что герой, внеся в контору «Известий» восемнадцать рублей, переменил имя и фамилию.

Козловым я был Александром,
А больше им быть не хочу,
Хочу быть Орловым Никандром,
За это я деньги плачу.

А дальше на том же бурлескном языке речь идет о потере собственной личности, о раздвоении сознания. Герой видит в зеркало чужое лицо, «лицо негодяя», его окружают отчужденные, враждебные вещи.

Я шутки шутил! Оказалось —
Нельзя было этим шутить;
Сознанье мое разрывалось,
И мне не хотелося жить.

Герой кончает самоубийством —

Орлова не стало, Козлова не стало.
Друзья, помолитесь за нас!

Стихотворение до конца сохраняет пародийную оболочку. Но, очевидно — смысл его не в том, чтобы пародировать уже малоактуальный балладный жанр, но чтобы сказать о страхе человека перед ускользающей от него, двоящейся личностью — старая тема двойника, воплощения таящегося в личности зла.

В большом стихотворении, героиней которого является блоха мадам Петрова,— разные языки Олейникова, разные его обличия переплетаются и неуследимо переходят друг в друга. Стихотворение адресовано приятелю, человеку из мира детской литературы начала 30-х годов, особого мира со своими правилами игры. Соответственно начало стихотворения — шуточная «домашняя семантика»:

Так зачем же ты, несчастный,
в океан страстей попал,
из-за Шурочки прекрасной
быть собою перестал?

Дальше в гротескной форме возникает хлебниковски-обэриутская тема насекомых.

Наши старые знакомые —
небольшие насекомые...

...Что летали и кусали
и тебя и твою Шуру
за роскошную фигуру.

В последних строках в тексте просочился галантерейный язык. Галантерейный язык разворачивается и строит сразу после этих строк возникающую тему влюбленной блохи Петровой.

И глаза ее блестели,
и рука ее звала,
и близка к заветной цели
эта дамочка была.

Она юбку надевала
из тончайшего пике,
и стихи она писала
на блошином языке.

И про ножки, и про ручки,
и про всякие там штучки
насчет похоти и брака...

Блоха Петрова — галантерейное существо с его миропониманием, его эстетикой и искривленными представлениями о жизненных ценностях. Но убогое сознание переживает свою убогую драму. «Прославленный милашка» затоптал блоху Петрову «ногами в грязь».

И теперь ей все постыло —
и наряды, и белье.
И под лозунгом «могила»
догорает жизнь ее.

Значение слов двоится, буффонада становится печальной. В этом можно было бы усомниться, если бы не непосредственно следующие строки; в них маска сдвигается, появляется от себя говорящий автор, поэт. Эти строки ретроспективно перестраивают смысл повествования о блохе Петровой.

Страшно жить на этом свете,
в нем отсутствует уют.
Ветер воет на рассвете,
волки зайчика жуют...

Плачет маленький теленок
под кинжалом мясника.
Рыба бедная спросонок
лезет в сети рыбака.

Блоха мадам Петрова включается таким образом в ряд беззащитных, беспомощных существ. Они гибнут от руки человека, и в то же время они сами травести человека, обреченного гибели.

Все погибнет, все исчезнет
от бациллы до слона,—
и любовь твоя, и песни,
и планеты, и луна...

...Дико прыгает букашка
с беспредельной высоты,
разбивает лоб бедняжка,
разобьешь его и ты[15].

Что это — пародия на лермонтовский перевод из Гёте: «Подожди немного / Отдохнешь и ты»? Но пародия на Гёте и Лермонтова не имела бы исторического смысла. Скорее это реминисценция, возвращающая травестированным образам их человеческое значение.

Беззащитное существо, растоптанное жестокой силой,— это мотив у Олейникова повторяющийся. Герой стихотворения «Карась» построен по тому же принципу, что блоха мадам Петрова; то же чередование животных и человеческих атрибутов. Вплоть до авторского обращения к карасю на «вы».

Жареная рыбка,—
Маленький карась,—
Где ваша улыбка,
Что была вчерась?

Так же как блоха Петрова, карась возникает из толщи галантерейного языка, несущего убогие представления о жизни: Карася обожали «карасихи-дамочки». Однажды ему встретилась «В блеске перламутра/ Дивная мадам». Потерпев любовную неудачу, герой ищет смерти и бросается в сеть. И тут начинается рассказ о жестокости: карася отправляют на плиту.

Ножичком вспороли,
Вырвали кишки,
Посолили солью,
Всыпали муки.

Бытовая лексика рассказа о жестокости ведет за собой неожиданную фольклорную интонацию.

Белая смородина,
Черная беда!
Не гулять карасику
С милой никогда.

Не ходить карасику
Теплою водой,
Не смотреть на часики,
Торопясь к другой.
Плавниками-перышками
Он не шевельнет.
Свою любу «корюшкою»
Он не назовет.

Так шуми же, мутная
Невская вода!
Не поплыть карасику
Больше никуда.

Фольклорная интонация несет в себе лиричность. Но это лиричность олейниковская — двоящаяся, дублированная бурлеском — карась, смотрящий на часики, «корюшка» в качестве слова любви...

Еще явственнее мотивы жестокости и беззащитности в стихотворении «Таракан». Ему предпослан эпиграф: «Таракан попал в стакан (Достоевский)». Привожу эпиграф в том виде, в каком он дан в публикации «Таракана» сыном поэта А. Н. Олейниковым («День поэзии». Л., 1966, с. 127—128). Но и при чтении — «Таракан попал в стакан», оказывается, что такой строки у Достоевского нет. У Достоевского:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...[16]

Олейникову не нужна была точность цитаты; ему нужно было установить связь между гротескным обличием своей поэзии и гротеском Достоевского. Хотя он, конечно, не думал, что пишет стихи, «как капитан Лебядкин». В «Таракане» опять двоящийся животно-человеческий образ, с помощью которого Олейников рассказывает о насилии над беззащитным. Рассказывает гротескным языком, потому что не умеет, не хочет пользоваться традиционными наречиями поэзии, по его убеждению, уже потерявшими способность о з н а ч а т ь.

Коллизия жестокости и беспомощности заострена все больше нагнетаемой гиперболичностью — на маленького таракана направлены огромные, многообразные орудия пытки и убийства. Таракан сидит в стакане и ждет казни.

Он печальными глазами
На диван бросает взгляд,
Где с ножами, с топорами
Вивисекторы сидят.

К таракану подходит палач —

И проткнувши, на бок валит
Таракана, как свинью.
Громко ржет и зубы скалит,
Уподобленный коню.

«Таракан» Олейникова вызывает неожиданную ассоциацию с рассказом Кафки «Превращение». Это повествование о мучениях и смерти человека, превратившегося вдруг в огромное насекомое (некоторые интерпретаторы считают, что это именно таракан). Совпадают даже некоторые сюжетные детали. У Кафки труп умершего героя служанка выбрасывает на свалку, у Олейникова

Сторож грубою рукою
Из окна его швырнет...

Скорее всего, это непроизвольное сближение двух замыслов, потому что в те времена Кафка не был еще у нас популярен, и Олейников едва ли его читал. Между тем, историческое подобие между Олейниковым и старшим его современником, несомненно, существует.

Классическая трагедия и трагедия последующих веков предполагала трагическую вину героя или трагическую ответственность за свободно им выбираемую судьбу. XX век принес новую трактовку трагического, с особой последовательностью разработанную Кафкой. Эта трагедия посредственного человека, бездумного, безвольного («Процесс», «Превращение»), которого тащит и перемалывает жестокая сила.

Это коллизия и животно-человеческих персонажей Олейникова: блохи Петровой, карася, таракана, теленка, который плачет «под кинжалом мясника». Сквозь искривленные маски, буффонаду, галантерейный язык с его духовным убожеством пробивалось, очищенное от «тары», слово о любви и смерти, о жалости и жестокости.

Олейников — сам человек трагического мироощущения и трагической участи. Он был осужден и погиб. О своем настоящем поэтическом слове он сказал: « Я только для того и пишу, чтобы оно зазвучало...»

Т. Л. Никольская

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ЗЕМНОГО ШАРА

Освоение творческого наследия Хлебникова началось еще в двадцатые годы. Круг поэтов и ученых, сознававших уже в эти годы значение Хлебникова и в различной мере испытавших его влияние, включал не только такие известные имена, как О. Мандельштам, Б. Пастернак, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, но и поэтов из круга «Лефа». Одним из забытых ныне учеников и продолжателей дела Хлебникова был Александр Васильевич Туфанов (1877—1942), оригинальный представитель ленинградского литературного авангарда, называвший себя Велимиром II и заместителем Председателя земного шара[1].

Свое отношение к новаторству Хлебникова Туфанов впервые выразил в некрологе, опубликованном 17 июля 1922 года в понедельничной петроградской газете «Новости»:

> «Смерть В. Хлебникова — жестокая потеря для нашего литературного футуризма.
>
> Скончавшийся в расцвете своих сил поэт (род. 1885) был самым энергичным и, пожалуй, самым талантливым представителем новых течений в области нашей словесности ⟨...⟩ У Хлебникова была глубокая заинтересованность звуковым значением слов, влюбленность в звук, с помощью которой он создавал богатейшие в музыкальном и ритмическом отношении вещи, как, например, его знаменитое „Смейево“.
>
> Можно оспаривать теории Хлебникова и футуристов вообще, но нельзя не признать большой значительности и своевременности за поднятыми ими вопросами.
>
> Повышенное внимание к слову, к звуку не может пройти бесследно, не может остаться бесполезным для художественной литературы. И если в садах нашей поэзии зацветут в ближайшее время новые благоуханные и прекрасные стихи, то, любуясь ими, мы должны будем вспоми-

нать самоотверженных работников, подготовивших почву для такого расцвета,—и среди них в первую очередь о Велимире Хлебникове.

С большим интересом следует ожидать посмертного издания его сочинений. Возможно, что среди его рукописей найдутся лучшие плоды его вдохновения, познакомившись с которыми, мы лучше узнаем и вернее оценим безвременно скончавшегося поэта»[2].

Как видно из некролога, Туфанов, подобно Тынянову, подчеркивал ферментирующую роль Хлебникова, уделяя особое внимание работе Хлебникова над звуковой стороной стиха. Сам Туфанов начала двадцатых годов занимался вопросами зауми и поисками на ее основе всемирного языка[3]. В своей работе он опирался на идеи Хлебникова.

В 1923 году Туфанов опубликовал в «Красном журнале для всех» статью «Ритмика и метрика частушек при напевном строе». Анализируя русские частушки по методу «Ohrenphilologie» Сиверса, Туфанов прослеживает эволюцию образа к созвучию и приходит к выводу о заумном характере народного творчества. Непосредственный лиризм народной песни он сопоставляет с пляской дикарей вокруг костра и радением хлыстов. Как последователь Хлебникова, Туфанов концентрирует внимание на функции согласных звуков, «организуемых в частушке в виде аккордов»[4]. Значение согласных он, так же как и Хлебников, связывает с проблемой единого для человечества языка. Рассматривая вопрос о метрике и ритмике частушек, Туфанов снова останавливается на значимости согласных фонем, поскольку, по его мнению, «музыкальный ритм, проявляясь на метре, выдвигает новый элемент стиха—согласный звук и игнорирует развитие таких старых элементов, как рифма»[5].

Почти одновременно в журнале «Красный студент» появилась статья Туфанова «Освобождение жизни и искусства от литературы», в которой он указывает на эволюцию поэзии в сторону звуковой композиции[6] и приветствует приход искусства к опрощению как к синтезу. Опрощение для Туфанова в данном контексте эквивалентно «заумию». Среди поэтов, пришедших через самовитое слово к заумию, Туфанов называет В. Хлебникова, А. Крученых и Е. Гуро. Художникам слова, вставшим на путь синтеза, Туфанов рекомендует «путь научно-исследовательский для установления телеологизма художественного творчества, вступить на который делал попытку Велимир Хлебников»[7].

Центральной из опубликованных работ Туфанова является статья «Заумие» (1923), открывающая его книгу «К зауми» (Пб., 1924), в которой Туфанов наиболее полно и последовательно развил положения предыдущих статей. Основное место в этой работе занимает исследование функции согласных звуков. Туфанов пишет, что идет по пути, открытому

Хлебниковым. «После Хлебникова мне стало ясно, что при одних только лингвистических намеках о значении звуковой речи, вопрос остается неразрешимым, уже и у Хлебникова назревала мысль, что каждая из согласных фонем должна иметь определенную функцию...»[8]. По методу Хлебникова Туфанов сосредоточивает внимание на начальной согласной, но в отличие от Хлебникова выбирает объектом наблюдений английские и китайские морфемы, проверяя свои выводы на фонетических явлениях семитских языков, звуковых жестах японского языка[9] и звуковых аккордах русских частушек[10].

В результате наблюдений Туфанов приходит к выводу, что каждый согласный звук связан с различным ощущением движения и формулирует двадцать законов «психического сцепления звуков с ощущением движения, из которых некоторые подтвердили законы Хлебникова»[11]. Действительно, как показано в работе А. Костецкого «Лингвистическая теория В. Хлебникова» и в книге В. Григорьева «Грамматика идиостиля», одно из трех семантических полей в «азбуке ума» Хлебникова связано с движением: «поворот, удар, проникновение, вращение, колебание, отражение»[12]. Характеристика отдельных звуков у Хлебникова и Туфанова совпадает. Так, например, Хлебников писал, что «*в*» в индоевропейских языках означает «вращение» (*V, 236*). По мнению Туфанова, «звук „в" имел функцию вызывать ощущение кругового движения вокруг костра»[13]. Свои наблюдения Туфанов подкрепляет цитатами о звуковых жестах и звуковых метафорах из работ о происхождении языка Л. Гейгера и В. Вундта, призывая к воскрешению утраченной функции звука (вытесненной словом как представлением отношений между вещами) вызывать представление движения. Практическую цель своих законов Туфанов видит в том, чтобы помочь поэтам творить заумные стихи: «Человечеству отныне открывается путь к созданию особого птичьего пения при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущения»[14].

Идея языка как птичьего пения характерна для Хлебникова, мечтавшего о «насыщении русского языка голосами птиц»[15]. Перекликается у Хлебникова и Туфанова и стихотворное выражение этой мысли:

1. Хлебников:

Породе русской вернуть язык
Такой,
Чтоб соловьиный свист и мык
Текли там полною рекой.
(*НП, 239*)

2. Туфанов:

Игрою губ мы в птичье пенье
Людскую душу погрузим
Вне протяжений и без теней,
Тогда растает смерти дым [16].

Основное отличие — в отрицании Туфановым в этот период важного для Хлебникова национального характера зауми.

В качестве примера «фонической музыки», понятной всем народам, Туфанов приводит стихотворение «Весна», построенное на основе английских морфем и напечатанное как на русском языке, так и в фонетической транскрипции, которой Туфанов пользовался из интерлингвистических соображений:

Сиинь соон сиий селле соонг се
Сиинг сеельф сиик сигналь сеель синь

Лиий левиш ляак ляйсииньлюк
Ляай луглет ляан лилиин лед

Сяасиинь соо сайлен саайсед
Суут сиик соон росин сааблен

Ляадлюбсон лиилиляаслюб
Соолёнсе сеервесеелиб [17].

Комментируя это стихотворение, Туфанов указывает на наличие долгих подвижных и кратких слогов, названных им музыкальными ударениями, размеченных по ферекратовскому и аристофановскому размеру. Видимо, Туфанов считает, что читатель, не знающий, где ставить силовые ударения в заумных словах, легче разберется в выраженной графически, удвоением гласных, долготе слогов [18]. Однако беря за основу английские морфемы, Туфанов как бы подсказывает читателю, знающему английский язык, места некоторых ударений и значения слов. Тот же процесс незаданной семантизации происходит и в случае использования в качестве материала для «фонической музыки» «осколков китайских, русских и других слов» [19].

В статье «Заумие» Туфанов излагает также свою теорию генетического происхождения согласных звуков, выделяя семь категорий двигательных процессов, совпадающих с семью цветами солнечного спектра и семью музыкальными тонами, и прилагает таблицу «речезвуков» для ориентации в соотношениях между звуком и цветом [20].

В заключении работы Туфанов, ссылаясь на Бергсона, подчеркивает важность расширенного восприятия времени и свою установку на «теку-

честь» прошлого в настоящее, видя одну из целей заумного творчества «в редуцировании эпохи в текучей мгновенности». Это положение также во многом восходит к «времянину» Хлебникову, стремившемуся к объединению далекого и близкого, отвергавшего «заставы во времени» (*IV, 47*).

Поэзия Туфанова, представленная стихами из книги «К зауми» и поэмой «Ушкуйники» (1927), находится под сильным влиянием Хлебникова. Туфанов широко употребляет неологизмы, иногда хлебниковские, как, например, «смехач», чаще слегка измененные, но к Хлебникову явно восходящие. Так, например:

У Хлебникова:

Моглец, я могу! могей, я могею.
(*III, 337*)

Я любоч женьчюжностей смеха.
(*II, 279*)

Пламень поюнностей глаз.
(*II, 276*)

У Туфанова:

Я могу, могел, смогею...
юнака женчюг
...Об'юни горенье[21].

От «фонической музыки» Туфанов вскоре перешел к зауми на основе древнеславянского языка, стремясь, подобно Хлебникову, к сплаву древнеславянского и русского языков. Особенно отчетливо это выразилось в поэме «Ушкуйники» и неопубликованной поэме «Домой — в Заволочье»[22]. Сближает Туфанова с Хлебниковым и напряженный интерес к теме народной вольницы. Такой же важной, как для Хлебникова тема Степана Разина, была для Туфанова история древнего Новгорода и вечевой колокол Марфы Борецкой[23]. Хлебниковские мотивы в поэзии Туфанова неоднократно отмечались критикой. Так, например, М. Зенкевич в рецензии на «Ушкуйников» писал: «Подражая хлебниковскому заумному языку и славянизмам „Слова о полку Игореве“, Туфанов, естественно, осужден на одиночество»[24].

В поэзии Туфанова ощутимо также влияние В. Каменского, выразившееся в пристрастии обоих поэтов к суффиксу «ейн» и в мотиве «ушкуйной» вольницы. Одно из фонических стихотворений Туфанова посвящено опубликованной лишь недавно повести Е. Гуро «Бедный рыцарь», с которой Туфанова познакомил М. Матюшин. В этом стихотворении содержатся аллюзии на знаменитое стихотворение Е. Гуро «Финляндия».

Поэтика А. Крученых не оказала на Туфанова существенного влияния. Выделяя роль Крученых, как основателя заумного языка, Туфанов подчеркивал, что в отличие «от эмпирического пути Крученых—он идет хлебниковским научно-лингвистическим путем»[25].

В двадцатые годы Туфанов стремился сплотить вокруг себя группу единомышленников. В июле 1922 года он предложил петроградскому Дому литераторов организовать под своим руководством кружок памяти Хлебникова[26]. Это предложение не было принято. В марте 1925 года Туфанов создал «Орден заумников», в который вошел будущий обэриут Д. Хармс, преподаватель словесности Е. Вигилянский и еще шесть человек, большинство из которых неизвестны даже по именам[27]. Заумники собирались раз в неделю для студийной работы. На занятиях читались стихи, которые Туфанов разбирал «с формально-звуковой стороны»[28]. Проходили беседы о новых течениях в поэзии и в живописи. От Туфанова молодые поэты узнавали об идеях Хлебникова, который был для их мэтра Учителем с большой буквы. «Всего ближе мне теперь из поэтов умерших Велемир Хлебников»,—писал Туфанов в автобиографии 1925 года.

В октябре 1925 года в ленинградском «Союзе поэтов» состоялось первое выступление «Ордена заумников». Участники вечера декламировали хором отрывок из поэмы Туфанова «Домой—в Заволочье». Д. Хармс читал цикл своих стихов «Михаилы». На вечере выступил с прозой не принадлежавший формально к «Ордену заумников» будущий обэриут А. Введенский, объявивший себя «Авторитетом бессмыслицы»[29]. А. Туфановым был оглашен манифест группы, подписанный всеми ее участниками, состоящий из следующих положений:

«**А.** Организация материала искусства при художественном развертывании в пространственной и временной последовательности должна протекать при „расширенном" восприятии и при установке на прошлое, непрерывно втекающее в настоящее.

Б. Заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют обычного своего рельефа и очертаний, а при новых способах восприятий „беспредметность" наша—вполне реальная образность с натуры, воспроизведенной при текучем очертании.

В. Заумь воскрешает функции согласных фонем. Каждая из фонем имеет функции: вызывать определенное ощущение движения. Согласный звук—изначальный образ—ощущение, с установкой в 360°. Двадцать законов, установленных лингвистическим путем, обнародованы в книге А. Туфанова „К зауми".

Г. Слово-образ—ярлык на отношения между однородными вещами в движении, с установкой на основную фонему и на вещи под углом в 0°.

Д. Фраза-образ — средство усиления впечатлений и устранения обычных соотношений между разнородными вещами, с установкой на основные морфемы и на вещи под углом в 90—180°.

Е. Время — качественное множество.

Ж. Фонемы, морфемы и фразы брать в самой стихии языка при условии соответствия органов артикуляции. Для Ленинградского Ордена обязателен Праславянский язык как основа стихийности.

З. Все ненаучно поставленные опыты над исследованием законов речи отменяются. Опыт должен быть органически вытекающим из природы корневой семьи.

И. Заумь — 7-е искусство[30] развертывания красоты во временной и пространственной последовательности, искусство, в котором нет места уму с его пространственным восприятием времени. Непонятность чужой речи еще не делает ее заумной. Заумь — искусство воскрешения мертвых языков (латинского, греческого, древнееврейского и пр.) и культуры живых на национальной основе.

К. Орден объединяет всех становлян, т. е. тех, кто становится, а не тех, кто был и будет (не Пушкиных и не будетлян)»[31].

Демонстративное отмежевание от будетлян, заявленное напоследок, противоречит многим пунктам манифеста. Помимо восходящих к Хлебникову положений о функциях согласных, уже известных по предыдущим работам Туфанова, в манифесте утверждается национальный характер зауми и содержится призыв ориентироваться в словотворчестве на праславянский язык, что еще одной нитью связывает главу «Ордена заумников», автора манифеста, с Хлебниковым.

Чтобы разобраться в ряде положений, необходимо подробнее остановиться на связи Туфанова с группой «Зорвед» во главе с М. Матюшиным. Туфанов продолжил идущую с начала возникновения русского футуризма традицию совместной работы живописного и литературного авангарда. Подобно И. Зданевичу, входившему в группу М. Ларионова, Туфанов являлся фактическим членом «Зорведа»[32] и распространителем идей М. Матюшина. Учение о расширенном восприятии и градусная шкала перенесены в манифест из декларации «Зорведа» «Не искусство, а жизнь»[33] и работы Матюшина «Опыт художника новой меры»[34]. В статьях о расширенном восприятии Матюшин указывает, что в результате знакомства с теориями Минковского и Эйнштейна он пришел к выводу о недостаточности плоскостного наблюдения в пределах зрительного разворота — 180°. Руководимая им группа «Зорвед» впервые ввела наблюдение и опыт «заднего плана», «затылочного зрения», раскрывая тем самым

большую силу пространственных восприятий, доводя поле наблюдения до 360°.

Идея расширенного смотрения была перенесена Туфановым на заумное творчество: «Матюшин—сторонник расширенного восприятия по отношению к пространству, я—сторонник расширенного восприятия по отношению к времени»[35]. Ценность расширенного смотрения Туфанов видел в ощущении движения, возникающего с устранением закона перспективы, аккордами красок и линий. Туфанов предполагал возможность совместной работы «Зорведа» и «Заумного ордена» по установлению соответствий между плоскостной окраской вне перспективы и абстрактными согласными фонемами. Первая попытка такого построения была сделана художником Б. Эндером, составившим по принципу Матюшина таблицу речезвуков в книге Туфанова «К зауми» и написавшим к ней пояснительную заметку.

В конце 1925 года «Орден заумников» был по инициативе Хармса и Введенского переименован в «Левый фланг»[36], под новым названием группа выступала в клубах и домах культуры[37]. В апреле 1926 года Туфанов обратился в Институт художественной культуры с просьбой организовать при институте фоническую секцию для работы группы. Ему было отказано[38]. «Левый фланг» распался. Часть его членов уже без Туфанова составила второй «Левый фланг», просуществовавший всего несколько месяцев. В конце 1927 года была образована группа Обэриу, в которую вошел Хармс, ученик Туфанова. В декларации обэриутов заумь отрицалась. «Председатель земного шара зауми», как себя иногда именовал Туфанов, остался в полном одиночестве.

В 1927 году Туфанов выпустил на свои средства сборник «Ушкуйники», в котором были напечатаны две декларации заумного речетворчества, повторявшие в основном манифест «Ордена заумников». Отличие состояло лишь в введении в новый текст марровской терминологии[39]. Еще некоторое время Туфанов выступал с эстрады с чтением стихов про «ушкуйную» вольницу, богатых неологизмами, близкими по типу к хлебниковским[40], но публиковать свои произведения ему больше не удавалось.

В потоке хлебниковских экспериментов Туфанов нашел свою струю, свою линию, которой остался верен до конца своих дней. Его анализ функций согласных фонем (один из немногих словотворцев, Туфанов не путал понятие фонемы и графемы), по мнению современного исследователя, «тонкий и интересный»[41], заслуживает подробного рассмотрения. В «праславянских» стихах Туфанова встречаются талантливые строки, удачные неологизмы, свидетельствующие о языковом чутье. Подобно своему учителю, Туфанов был бескорыстным рыцарем слова и предпочел фальши—молчание.

Д. С. Самойлов

ХЛЕБНИКОВ И «ПОКОЛЕНИЕ СОРОКОВОГО ГОДА»
Из литературных воспоминаний

Наша поэтическая компания называла себя поколением сорокового года. Этим термином иногда пользуются критики. Мы осознали себя новым поэтическим поколением после финской войны. Там молодая литература ощутила реальность военной судьбы и понесла первые горькие потери.

Нас было шестеро: М. Кульчицкий, П. Коган, С. Наровчатов, Б. Слуцкий, М. Львовский и я. К поколению относились близкие М. Луконин, Н. Майоров, Н. Глазков, Ю. Долгин, Б. Смоленский, М. Львов — наиболее яркие московские молодые поэты.

Однажды, собравшись, решили выяснить: кто из поэтов предыдущих поколений оказал на нас наибольшее влияние. Каждый написал на листке десять имен. Подвели итог. В первую тройку любимых писателей вошли Маяковский, Пастернак и Хлебников.

Вкус наш в то время не символистско-акмеистический, а футуристско (лефовско) -конструктивистский.

Знали мы и Гумилева, и Ахматову, и Мандельштама, и Ходасевича 20-х годов. Но учились не у них.

Хлебникова тогда легко было достать. Можно было даже на студенческие деньги собрать знаменитый пятитомник. Нередко у букинистов можно было отыскать тонкие книжечки «Досок судьбы», «Ладомира», футуристические сборники и манифесты.

Хлебникова читали усердно, внимательно и увлеченно. И стихи и прозу. Увлекательным казалось найти ритмы истории, смыслы отдельных звуков, склонение корней, первослова и их отмытые значения.

Отыскивали все упоминания о Хлебникове. Хорошо знали книгу Бенедикта Лившица «Полутораглазый стрелец», книгу Р. Якобсона.



В. Хлебников. 1913. Фотография

Читали и сенсационную книжицу Альвэка «Нахлебники Хлебникова», где автор упрекает Маяковского и Асеева в обкрадывании Хлебникова. Альвэку мы не поверили. Да и сами Маяковский и Асеев восторженно относились к Хлебникову и признавали его огромное влияние на их творчество. Скорей всего именно от них мы впервые услышали это имя.

Маяковский, Асеев и другие футуристы были первым поколением русских поэтов, на которых оказал прямое влияние «дервиш русского имени». Обэриуты — вторым. Мы — третьим. Каждое поколение воспринимало свое.

Футуристы — слом старых поэтических систем, языковой эксперимент, необычность образов, масштабность хлебниковской социальной утопии. Из поэтического языка Хлебникова Асеев извлекал корневые сопоставления, Маяковский — словотворчество, Крученых — заумь.

Обэриуты словесные сдвиги Хлебникова восприняли для сдвига действительности в сторону иронии. Сам Хлебников по сути не ироничен. Он простодушен. Словесные блоки старой разъятой поэзии он всерьез использует, как старые кирпичи, для постройки нового здания. Так строят дети, пользуясь подручным материалом. Так они говорят, пользуясь неупорядоченным материалом слова, соединяя нужные им корни и флексии. Заболоцкий и Олейников пользуются хлебниковской интонацией так, как воспроизводят детскую речь в детском анекдоте. Хармс реализует заумь, как абсурд, что вовсе не было целью Хлебникова, который понимал заумь, как возвращение речи к изначальной осмысленности звуков.

На поколение сорокового года Хлебников влиял по-разному и в разной степени. В некоторой степени — своим словесным экспериментом, приближавшим нас к народной речи. Но больше — самой системой речи, чистотой интонации и заложенных в ней внутренним пафосом, снимавшим внешний пафос, присущий многим поэтам довоенной поры.

Павел Коган, явно под влиянием Хлебникова, любил копаться в словесных россыпях далевского словаря. Множество стихов поэта он знал наизусть. Однако на его стиль Хлебников, пожалуй, оказал наименьшее влияние.

«Русь — ты вся поцелуй на морозе» — эпиграф к самому значительному произведению Кульчицкого, поэме «Самое такое», где сложно сочетаются интонации Маяковского и Хлебникова.

Прямое хлебниковское влияние ощущалось в некоторых ранних стихах Наровчатова, и особенно в его стихах о Польше, где поэта увлекает стихия славянской речи.

Слуцкий высоко ценил, постоянно перечитывал и, при замечательной своей памяти, много знал наизусть из Хлебникова. Он написал сильное стихотворение о перенесении праха поэта на Новодевичье кладбище.

Принято прямо из Хлебникова выводить манеру Ксении Некрасовой. На мой взгляд, здесь некоторые черты интонационного сходства обманывают. Есть поэты, которые по своему устройству мало воспринимают от других. Такова и Ксения Некрасова. Возможно, что она вовсе и не читала Хлебникова. Однажды я спросил ее, читает ли она книги. Ксения ответила: «Очень редко. И я их не помню. Во мне бродят только тени книг».

Она иногда совпадала с Хлебниковым по непосредственности слова и образа, по свободе от правил стихотворства. Может быть, «воздух Хлебникова» способствовал читательскому восприятию ее стихов и отнесению

ее к ⟨его⟩ разряду, по нашей любви к классификации. Хлебниковцем еще до войны у нас считался Николай Глазков. Он сам от этого звания не отказывался. Где-то и в манере поведения, и во внешности он намекал на сходство с Хлебниковым, однако и не без иронии, ему глубоко свойственной. Корни его поэзии питаются не столько русским футуризмом вообще, сколько именно «будетлянством». В «Поэтограде» есть отзвуки хлебниковских социальных мечтаний, а само название, как и название поэмы «Хихимора», прямо отсылают к Хлебникову. От него же идет непосредственность и прозрачность многих интонационных ходов. Глазков прямо сопоставляет себя с любимым поэтом:

И мир во всем многообразии
Вставал, ликуя и звеня,
Над Волгой Чкалова, и Разина,
И Хлебникова, и меня.

Соблазнительно было бы вывести глазковскую иронию из хлебниковских сдвигов, как это было у обэриутов. Но вопрос здесь сложный. Трудно утверждать, что на поэтику Глазкова прямое влияние оказали обэриуты. Глазков тоже ироничен. Но ирония другого назначения и другой породы. Чем больше читаешь Глазкова, особенно на фоне сегодняшней поэзии, тем яснее ощущаешь, что его ирония происходит от стыдливости, от намерения скрыть свой слишком явный пафос. Ему близок пафос Хлебникова, что вообще, как уже сказано, отличает восприятие поэта поколением сорокового года. О литературном влиянии патетического Хлебникова, как мне кажется, еще мало написано.

Анна Андреевна Ахматова как-то сказала мне, что Хлебников плохо писал до революции и хорошо после (сопоставляя его с Маяковским). Мне не кажется, что это верно. Во всяком случае, на невоенную молодую поэзию в значительной степени влиял ранний Хлебников.

Не оттуда ли, к примеру, стихи способного поэта из ИФЛИ Алексея Леонтьева:

Коса идет на травы,
Волна идет на камни,
Охотник идет на зверя,
Ты на кого идешь?
⟨*1939*⟩

Мне тоже первоначально близок был ранний Хлебников. Я заболел им к началу 1939 года, предварительно переболев Пастернаком. После изысканного просторечия привлекала простота речи.

Неужели лучшим в страже,
От невзгод оберегая,
Не могу я робким даже
Быть с тобою, дорогая.

Тогда я интересовался первобытным мышлением, марровскими четырьмя элементами, хотелось добраться до основ речи и образа, смыть с них нагар литературы. Трогала первозданность «И и Э», «Вилы и Лешего», «Шамана и Венеры». Пытался подражать интонации этих поэм.

Тогда написал «Пастуха в Чувашии», недавно опубликованного среди юношеских стихов, и небольшую поэту «Мангазея» («Падение города») о старинном восстании инородцев, разрушивших северный город Мангазею. Там было и хлебниковское восстание и хлебниковский шаман:

Шаман промолвил: «Быть беде!»
И в бубен бил, качаясь,
А слезы стыли в бороде,
В корявых идолах отчаясь.

Позже прямое воздействие Хлебникова уходило из наших стихов, по-видимому, вообще растворялось в нашей поэзии, оставив в ней нечто неосознанное, некий «воздух». Но навсегда Хлебников остался одним из любимых и почитаемых нами поэтов.

1987

В. Л. Скуратовский

ХЛЕБНИКОВ-КУЛЬТУРОЛОГ

Хлебников — одна из самых загадочных и трудночитаемых фигур мировой литературы. Вместе с тем его удивительное своеобразие удивительно сочетается в нем с чрезвычайно острым интересом поэта к тому, что составляет как бы коллективную собственность человечества, всеобщее достояние последнего (например, к числу и мифу). Индивидуальное, «видовое» в Хлебникове — «видовое» до самого крайнего аутсайдерства, пожалуй, даже до идиотизма (разумеется, в старинном, доклиническом значении этого слова)[1] сопрягается с его полной погруженностью в «родовые» стихии человеческой культуры, если и не исключающие, то, во всяком случае, совершенно поглощающие что-либо личное и личностное. Итак, попробуем решить некоторые хлебниковские загадки именно на этом мировидческом перекрестке «видового» и «родового» в поэте (вспомним сопрягающий эти начала поразительный словесный автопортрет в «Зангези», столь восхищавший Тынянова: «Я такович»).

Хлебников вошел в литературу на самом пороге третьего действия мирового эстетического бунта против всемирной буржуазной цивилизации, в которой, по слову одного младшего современника поэта, «все было не то и не так». Хлебников, Маяковский и другие «юноши» начала 10-х годов пребывают как бы в зените указанного бунта. Собственно, они сами — этот зенит.

Но у этого бунта есть любопытная родословная, многое в нем проясняющая. Начинается он в 50-х годах прошлого века во Франции, с характерно одновременного появления «Цветов зла» и «Госпожи Бовари», в пору героической молодости Э. Мане и П. Сезанна, готовивших свои художественные революции. Что же становится девизом, так сказать, «конституцией» этих «революций»? Если отвечать несколько упрощенно — пафос «уникального», вызывающе отдельного и конкретного, повсемест-

но теснимого той бурно становящейся цивилизацией, которую впоследствии дальний потомок «первоавангардистов» Анри Мишо назовет торгашеской.

«Уникальны» приводившие в негодование Л. Н. Толстого психологические парадоксы бодлеровской поэзии, явно предвосхищающие психологическое парадоксирование «подпольного» героя Достоевского, более всего ненавидящего логику и математику с их пафосом необходимости.

О. Э. Мандельштам с его обычной наблюдательностью отметил особый строй флоберовской прозы, распадающейся на некие стилистические самодостаточные атомы-периоды, напомнившие русскому поэту метонимическую технику японской поэзии, также сосредоточенной на «части», на той или иной феноменологической капле нашего мира.

Импрессионизм и вовсе «канонизирует» «отдельное», «мгновенное» — сиюминутное впечатление явлений этого мира в ретине глаза художника, превыше всего ценящего это мгновение. Минет десятилетие-другое после первых импрессионистских вернисажей — и Ницше в своей брошюре о Вагнере напишет о «декадентском стиле» как «анархии атомов», при которой «слово становится суверенным в предложении, предложение в странице и затемняет ее смысл, страница живет за счет целого; целое уже не целое» и т. п. А минет еще столетие — станет совершенно очевидно, что философствование так называемой «франкфуртской школы», тысячами институциональных и мировоззренческих нитей связанной с «эстетическим бунтом», целиком сосредоточено на диалектически изощренной защите прав «уникального»-«индивидуального»-«конкретного», утопающего в хлябях «всеобщего», исчезающего в гигантском «позднебуржуазном» анонимате.

Это — один маршрут упомянутого «эстетического бунта», но есть и другой, столь же характерный, но совершенно противоположный. Примерно с «Мудрости» Верлена, изданной в начале 80-х годов, с увлечения Гюисманса католицизмом в начале 90-х, эстетическая оппозиция свое, если вспомнить энтомологический термин, многофасеточное, «мозаичное» зрение стремится сменить на строго монистический взгляд на мир. Символизм — это во многом как бы эстетическое переиздание теологии и телеологии, столько же художественная, сколько и внехудожественная попытка связать дробный и пестрый мир в единое целое. Католическая волна в начале нашего века обошла едва ли не всю тогдашнюю евро-американскую вселенную. Англичанин Т. Э. Хьюм, предтеча Т. С. Элиота, теоретик и практик «имажизма», свои «беспредметные» картины и верлибры сочетает с тоской по «органическому устроению» современного мира — совершенно «досовременными» средствами, заимствованными у европейского и византийского средневековья.

У русского символизма и следовавших за ним течений конкретная литературно-мировоззренческая родословная, разумеется, другая, но не настолько, чтобы и здесь не предстала та же эстетическая конкуренция «суверенного слова», «мозаичного зрения» и философских претензий монистического характера. Философским патроном русского символизма становится Владимир Соловьев с его напряженнейшей интуицией всеединства, а сквозным философским мотивом — мифологема Софии, воплощающая это единство. Теолог П. А. Флоренский, развивавший и мировоззренческие и даже антикварно-археологические аспекты, связанные с этой мифологемой, становится, так сказать, вечным спутником символистского движения, рассказывает молодому Андрею Белому о польско-католическом мыслителе М. Ю. Хёне-Вроньском, мысленно преодолевшем какую бы то ни было фрагментарность нашего мира... Более или менее точное соответствие западной литературы «суверенной странице» в русской литературе появилось несколько позже. «Зависть» Ю. Олеши доводит «метонимический принцип» импрессионистской словесности конца прошлого века — типа Альтенберга или Гольца-Шлафа — до неимоверной виртуозности.

Для нас гораздо интересней упомянутое третье действие отечественного эстетического бунта, начинающееся, примерно, с появления «Пощечины общественному вкусу» и заканчивающееся с последним — девятнадцатым — номером газеты «Искусство коммуны» (апрель 1919 года) — эпоха «бури и натиска» российского футуризма.

Как известно, последний возникает в грозе и буре самого радикального размежевания с какой бы то ни было традицией. «Литературный скандал» — выражение, некогда предложенное русским критиком прошлого века Степаном Дудышкиным,— непременно сопровождает футуристическое движение — от поэтики до орфографии и костюма. Оттого нужно быть Вячеславом Ивановым, чтобы молодого Маяковского сравнить с молодым Гюго, а Хлебникову — по крайней мере, в узком кругу — дать исключительно высокую оценку[2]. Впрочем, даже театральный критик «Речи», к своему удивлению, заметил явственную преемственность трагедии «Владимир Маяковский» с символистическим театром[3].

Впрочем, при некотором напряжении памяти, можно было бы отметить очевидное родство футуристической темы «восстания вещей», столь впечатляюще представленной у Хлебникова и Маяковского, с ныне забытой трилогией первого русского «декадента» и символиста Н. М. Минского — «Железный призрак», «Малый соблазн», «Хаос» (1909—1912) — о тирании вещей в современной цивилизации.

И все же основа футуристического поведения — именно «литературный скандал», а не какая-либо преемственность. Футуристическая атака

на цивилизацию, по-своему последовательная проблематизация всех ее ценностей и институтов—самая известная характеристика футуризма как явления и в популярном сознании, и даже в его «историографии».

Вместе с тем соответствующие эскапады футуризма, его поход «против цивилизации» имплицитно содержат в себе некие любопытные смыслы, мимо которых, увы, проходит названная «историография»—собственно, определенные интеллектуальные результаты таких эскапад. И, пожалуй, в наибольшем количестве таковые содержатся в наследии Хлебникова, обеспеченные прежде всего именно своеобразием поэта, отвергающего, казалось, едва ли не все «конвенции» современной ему цивилизации, и в первую очередь, языковые.

В самом деле, главной мишенью русского футуризма был язык, точнее, его затвердевшие слои в современном интеллигентском обиходе, в современных массовых сферах—поэзии, беллетристике и публицистике. «Взрыв глухонемых пластов языка», осуществленный футуристами, был произведен, по-видимому, на зыбкой платформе вышеупомянутой чисто негативной свободы художника-авангардиста от каких-либо предуказанных ему «конвенций»—в том числе стилевых, синтаксических, лексических, наконец, орфоэпических и орфографических «априорностей». Футурист, по памфлетному выражению молодого Заболоцкого об А. Туфанове[4], «истязает язык», разрушая его грамматические и семантические скрепы.

Но процесс этого разрушения, как и всякого другого, не бесконечен. Рано или поздно (в русском футуризме это произошло довольно рано) безудержное языковое экспериментаторство должно было натолкнуться на то, что составляет первооснову любого естественного языка—на его фонемный первосостав, его звуковую решетку. Фонема—мельчайшая смыслоразличительная единица языка, так сказать, его «атом», уже не подлежащий какому бы то ни было «расщеплению». Авангардистская «анархия атома» в своей фонетической акробатике, в своих звуковых провокациях натолкнулась именно на этот «атом», на его исключительную онтологическую устойчивость. Эрнест Резерфорд, даже осуществив превращение атома азота в атомы кислорода (1919), посмеивался над «утопией» возможного расщепления атома вообще. Экстремистская языковая политика русского футуризма также остановилась в своей лингвистической лаборатории перед той монадой языковой вселенной, которую тогдашняя наука назвала «фонемой». Футуристическая «заумь», в сущности, находится по сю сторону ума... Заумный язык—это, собственно, мистифицированная, если не сказать дилетантская, «фонология», филологическая игра с несколькими десятками первочастиц языковой материи, эмоционально-эстетическое переживание того, что в научной сфере уже становилось предметом строгого анализа.

Мировая «эстетическая левая» натолкнулась на фонематический фундамент языка еще в лице ее пророка и пионера (сонет Артюра Рембо о гласных, в котором, по нашему мнению, нет никаких метафизических тайн, но налицо наивная попытка звуковой спектр сопоставить с цветовым). Русская же заумь также не столько ономатопея, сколько звукорасположение, разверстка фонематической карты человеческого языка, выявление его наиглавнейших «матриц».

А. М. Горький в одном из своих лучших очерков 1917 года говорит о февральских улицах, на которых «русский народ ломал тысячелетнюю клетку государства». «Большевики слова» (как назвала одна белградская славистка русских футуристов[5]) пытаются взломать «тысячелетнюю клетку» языка. Но авангардистская атака на язык удивительным образом закончилась открытием и освоением того, что составляет его неразложимые первовеличины. Авангардист играет, жонглирует ими (не случайно название одного из самых заумных стихотворений В. В. Каменского — «Жонглер»), но никакая, даже самая безудержная заумь не может вырваться за строгие акустические пределы определенных, едва ли не навечных звуковых форм человеческой речи. Оттого почти все сочинения, скажем, А. Е. Крученых — это как бы демонстрация фонетических запасов этой речи, своего рода фонологические скандалы культуры, возникающие на несотрясаемом фоне ее звуковых «кирпичей».

Здесь любопытно некое параллельное движение науки о языке и словесного художества, более века тому назад пустившихся на поиски звуковых «квантов». Почти в том году (1879), когда Ф. де Соссюр публикует «Мемуар о первоначальной системе гласных в индоевропейских языках», а замечательный казанский лингвист Н. В. Крушевский набрасывает своего рода «черновик» фонологии, парижский поэт Шарль Кро, этот как бы двойник автора «Сонета гласных» и как бы «Маяковский» тогдашнего Монмартра, изобретает звукозаписывающий прибор — устройство, удерживающее в своей памяти фонемные ресурсы языкового общения средствами иными, чем у лингвистики. Тогда же возникает интерес к звуковоспроизводящим аппаратам у великого ученого И. А. Бодуэна де Куртенэ, интерес (совершенно «лефовский» по своему напряжению!), сопровождавший всю его жизнь. Спустя некоторое время немецкий психолог Герман Эббингауз, изучая память (собственно, не столько память, сколько забывание как «функцию времени»), разрабатывает метод так называемых «бессмысленных слогов» — своего рода «заумных» мнемонических текстов. Вячеслав Иванов уже слушает женевские лекции Соссюра, условно говоря, при полном свете учения о фонеме, 1900-е годы проходят под знаком повсеместного интереса к глоссолалии (заумь экстатического человеческого поведения), особенно острого в символистской среде[6]. И на-

конец, заумные дебюты русского футуризма и окончательное становление некоторых идей Бодуэна де Куртенэ, положивших начало собственно фонологии, по своей хронологии почти синхронны. А в 1924 году упомянутый А. В. Туфанов уже издает книгу под весьма характерным названием «К зауми. Стихи и исследование согласных фонем».

Итак, культура с двух разных своих концов — «серьезного» и «игрового», научного и эстетического — отправляется к одному и тому же явлению и, пожалуй, результату. Столь разными средствами она выявляет мельчайшие единицы языка (ср. также почти столетние поиски физикой — «атома», биологией — «гена», политической экономией — «товара», литературоведением — «мотива» и других микрочастиц природных и культурных процессов). Оттого в двадцатые годы деятельность Московского лингвистического кружка и Пражского лингвистического кружка — этих блестящих центров самой передовой мысли о языке — протекает отчасти на фоне, если уместен такой оксюморон, футуристической ретроспективы, в первую очередь русской. Достаточно вспомнить такую фигуру, как Р. О. Якобсон, который уже в пору своей интереснейшей юношеской переписки с Крученых был чем-то вроде «офицера связи» между футуризмом и академической средой, лингвистикой мистифицированной и лингвистикой в собственном смысле (ср. судьбу другого великого русского лингвиста Е. Д. Поливанова). Впрочем, в ту пору возникает также — пусть и недолгий — контакт между респектабельнейшим академиком Бодуэном де Куртенэ и наиболее бурными гениями футуристических «бури и натиска»[7], «сечи и натиска», по выражению самого Хлебникова. Похоже, что культура решает свои ответственнейшие проблемы (а появление фонологии по своей важности и по своим следствиям нисколько не уступает появлению, скажем, ядерной физики) не в «монологических», а в «хоровых» мизансценах, в принципиально плюралистических ситуациях.

Таков исторический фон Хлебникова — фонетиста и фонолога. Разрушение здесь — диалектический пролог к созиданию, стремление пробиться к онтологической тверди языкового космоса и начать там работу над неким универсальным — «звездным» — языком. Выдающиеся языковеды Н. В. Крушевский и Н. Ф. Яковлев безумием заплатили за свой героический прорыв к атомарным основам, фонологическим контрфорсам того явления, которое человеческое воображение некогда столь грандиозно представило в виде грандиозной башни. Мысль же поэта и вовсе пребывает в невообразимой амплитуде — от названных микрооснов к планетарному (а то и вселенскому!) языковому творчеству.

Знаменитый «Кузнечик» — это, конечно, и ономатопея, и анаграмма, и аллитерация. Но прежде всего это некий фонологический эпос в миниа-

тюре, звуковой гала-концерт, возвращающий и поэтический язык и язык вообще к его первоначальному строительному материалу. «Устанавливаю,— писал поэт о своих же строчках,— что в них от точки до точки *5к, 5р, 5л, 5у*. Это закон свободно текущей самовитой речи» (*V, 191*). Скорее это закон не столько «самовитой речи» (так сказать, русский перевод «суверенного слова» Ницше!), сколько самой структуры человеческого языка, необходимо замкнутой в строго отмеренных звуковых границах, пребывающей в некоей фонемной решетке, разрушить которую можно, лишь разрушив сам язык. «*5к, 5р, 5л*» и проч. — это своеобразная фонологическая пенталогия, осязание поэзией и языком своих же звуковых перстов, своего ноуменального скелета. Герой этой очаровательной фонетической миниатюры характерно двоится между энтомологией и орнитологией — то ли это насекомое, то ли птица. Но главное то, что к началу нашего века обе естественно-научные дисциплины — по крайней мере, на уровне некоего гносеологического инстинкта — восчувствовали очевидное родство своих уже идеально разработанных порядков-классификаций с порядком, периодичностью, системностью языка. Ср. также: «...простейший язык видел только игру сил. Может быть, в древнем разуме силы просто звенели языком согласных. Только рост науки позволит отгадать всю мудрость языка, который мудр потому, что сам был частью природы» (*1912—V, 173*). Вспомним также многозначительные зоологическо-орнитологические параллели к человеческому в «Зверинце».

Фердинанд де Соссюр, сын выдающегося энтомолога, отцовскую (отчетливо структурную) методологию проецирует в область наук о языке, вынуждает ее к некоей лингвистической «палингенезе» (перерождению, второму рождению — пакибытию, по-старинному) — тем самым совершает в этой области переворот, по своей интеллектуальной силе равный коперниканскому. Уже барокко в своей эмблематике и геральдике улавливает типологическое сходство птицы и слова, а наш великий современник Оливье Мессиан почти всю родословную звуковой человеческой культуры возводит к птичьим голосам. От орнитологической систематики к систематике лингвистической путь не столь уже долог. Вспомним, что Хлебников-автор дебютировал именно в качестве орнитолога, а в фрагменте «Мудрость в силке» («Утро в лесу») и особенно в «Зангези» («Плоскость I») и вовсе предстает предвосхищающая Мессиана звукограмма драмы рождения первоэлементов человечьей речи из духа птичьей музыки, удивительная ономатопея последней. Ср. противоположный — по-видимому, трагический — образ молчащей птицы, «птицы без древа звучания» (*I, 16*). Характерно, что к хлебниковскому тропу языка как «древа звучания» прибегает Р. О. Якобсон в некрологе поэту К. П. Богатыреву[8].

«Кузнечик», а также другая, еще более «ортодоксальная» заумь Хлебникова—фонологическое сольфеджио культуры, напоминание о ее сорока священных истоках (среднее число звуков, составляющих наши фонетические ресурсы). Оттого также имена в хлебниковском действе каменного века «И и Э»—это не просто антропонимический примитив архаики: «Первобытные племена имеют склонность давать имена, состоящие из одной гласной» (*I, 311*). Но эти имена дает, собственно, сам поэт, напоминая тем самым о драме становления не только самих фундаментальных межчеловеческих отношений, но и самого языка.

Вообще-то фонема—в представлении современной лингвистики—категория абстрактная, вневременная, «ноуменальная», существующая не в конкретном звуковом материале, но в сознании носителя того или иного языка. Эта абстрактность усиливается чрезвычайно сложными связями фонемы с ее ближайшим языковым окружением, связями, доступными лишь изощреннейшей аналитической оптике современного языкознания. Но Хлебников, понятно, из другого цеха, где абстрактное существует лишь в неизбывном диалектическом союзе с конкретным. Оттого поэт нагружает исследуемые им фонемы самой разной семантикой—цветовой, пространственной, морально-этической и даже юридической... Это, понятно, не столько объективные их характеристики, сколько особый, неабстрактный, чисто художнический способ их пребывания в сознании поэта, скорее лелеющего их, чем изучающего. Впрочем, любой специалист-фонолог едва ли станет отрицать, что и у него есть фонемы-любимцы и фонемы, вызывающие более сдержанное отношение; «мерисмы» (признаки), «пучки признаков», их составляющие, он подчас мысленно «расцвечивает», подобно Хлебникову, только у специалиста этот «поэтический балласт» остается за пределами его научной продукции.

Согласно распространенной легенде, разделяемой также и С. М. Эйзенштейном, «Сонет гласных» Рембо восходит к детскому впечатлению будущего поэта от страницы букваря с раскрашенными буквами. Хлебников, другое удивительное дитя, также перелистывает звуковой «азбуковник» культуры, восхищенно рассматривает ее фонетический и фонологический инвентарь. Сдается, лучше разделить эту детскую радость при созерцании этих драгоценнейших инструментов ноосферного строительства, чем истолковывать мистифицированную «фонологию» русского поэта как тупиковую ветвь литературной эволюции. Хлебниковская заумь—парадоксальный языковой аккомпанемент одного из величайших интеллектуальных подвигов культуры, расщепивших материю языка,—на пороге весьма сходных опытов в области физики.

Но Хлебников дробит эту материю не в интересах «суверенного сознания», уединяющегося от большого мира и большого времени. В апреле

1915 года он пишет М. В. Матюшину (кстати, уже создавшему в ту пору как бы «фонологию» цветов и красок[9], их наиболее целесообразную — в новых художественных условиях — «классификацию»): «Изучаю еще „Дневник Башкирцевой“. Она дает ключи к пониманию слов» (*НП, 379*)[10]. Мария Башкирцева, цветок изысканнейшей оранжерейной цивилизации, предшествующей «концу века», хлебниковская Маркиза Дэзес, предстает на страницах своего дневника прежде всего как законченная носительница «суверенного» сознания и поведения, мастерица психологического каприза, предвосхищающего прозу Пруста или даже картину Бергсоновой «длительности» с ее чрезвычайной мозаичностью и прихотливостью. Это культура, точнее культ эгоцентрического экспромта, вызывающего аутсайдерства, отчуждения от каких бы то ни было больших и массовых планов мира. В границах такой культуры любое расчленение, любая классификация предстают либо как самообман сознания, либо как его насилие над самим собою. Поль Валери во многом противоположен, но и во многом связан с этой культурой, оттого он позволяет себе иронически сообщить о своем герое: «умер, классифицируя».

Но нет фигуры более противоположной «суверенной» эгоцентрике, в таком громадном количестве накопленной «концом века», чем Хлебников. Мемуаристы чаще всего в его человеческом поведении замечают и отмечают, казалось, именно экспромтёрство, подчас далеко не безобидное для окружающих. Более того, вокруг эксцентрики поэта, его внезапных выходок сложилась гигантская мемуарно-биографическая «новеллистика». Вместе с тем, интеллектуальному и эстетическому поведению Хлебникова в высшей степени чужда та «декадентская» «суверенность» мысли и стиля, критически замеченная Ницше, и в высшей степени свойственен монистический взгляд на мир, скрепляющий все его внешне разнородные и разносоставные стихии в единое, бесконечно напряженное, чрезвычайно структурное целое, основанное, если вспомнить хлебниковский образ, на «осях мира». Могучий индуктивный инстинкт хлебниковской мысли бьет в глаза едва ли не в каждой — поэтической, прозаической, эпистолярной, дневниковой и т. д. — строчке. Здесь уместна мировоззренческо-эстетическая параллель, пожалуй, лишь с Андреем Платоновым, каждый образ которого также создается в диапазоне «всеобщего».

Итак, Хлебников дробит язык («те юноши, что клятву дали разрушить языки» — *I, 198*) в поисках «ключей к пониманию слов», ключей, которыми возможно отомкнуть некую универсальную языковую структуру, гипотетическую коммуникацию грядущего объединенного человечества — «Ладомир», датированный 21 мая 1920 года (день принятия

3-й сессией ВЦИК «Закона о трудовом землепользовании», по-видимому, вдохновившего автора поэмы-утопии и столь своеобразно им «превращенного»):

Лети, созвездье человечье,
Все дальше, далее в простор,
И перелей земли наречья
В единый смертных разговор.
(*I, 186*)

Так атомарные первоакты языка уступают место его более объемным величинам. Из «Введения» в «сверхповесть» «Зангези»: «Повесть строится из слов, как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов... Рассказ есть зодчество из слов» (*III, 317*). Кроме того, на лингвистическом горизонте поэта угадываются «волнующие» контуры «общеазийского разума, который должен выйти из тупиков наречий» (*V, 126*), возникает проект «общего письменного языка арийцев, научно построенного» (*V, 157*). Так языковая «микрология» (слово из лексикона Р. О. Якобсона, соратника и первого исследователя творчества Хлебникова) необходимо и окончательно встречается с наиболее высокими рангами языковой системы (разумеем, конечно же, не лингвистический факт этой встречи, а его поэтический образ):

Мешайте все в напитке общем
〈.........................〉
Чтоб два конца речей
Слились в один ручей.
(*III, 143*)

Поэтические этимология, морфология и морфонология Хлебникова, его нескончаемая, столько же виртуозная, сколько и опасная «корневая» акробатика восходит именно к языковому пространству меж «двух концов речей». Неистощимое языковое изобретательство совмещает здесь языковые же планы, запечатленные и под фонологическим «микроскопом», и в окуляре того лингвоутопического «телескопа», который сегодня только и может рассмотреть гипотетическое языковое состояние отдаленнейшего будущего.

Но, в общем, и здесь Хлебников создает поэтическую параллель новоевропейскому языкознанию: от барочных проектов универсального языка до их возрождения в концепциях «трансформационного анализа» и «глубинных структур» Н. Хомского, от первого «лепета» индоевропеистики до ее нынешних столь впечатляющих успехов, от давнишних наивных попыток мерить евразийский языковой опыт санскритом до научно убе-

дительной реконструкции праиндоевропейского языкового состояния. Весьма выразительно об этой параллели напоминает, скажем, попытка одного авторитетного ученого середины прошлого века перевести басню о волке и ягненке... на «праиндоевропейский» — здесь наука неожиданно возвратилась к поэтической интерпретации самой себя, уже совершенно совпадая с великолепными «праславянскими» мистификациями Хлебникова[11].

Впрочем, ближе всего «языкознание» Хлебникова к явлению Юрия Крижанича, именем которого многозначительно заканчивается диалог 1912 года «Учитель и ученик» (в следующем, 1913 году полный предчувствия близкого русско-немецкого конфликта поэт вспоминает соответствующие «предостережения Крижанича»).

Вот уже почти полуторастолетнее пребывание этого явления в духовном обиходе славянства сопровождается научно едва ли плодотворными спорами о том, кем, собственно, был Крижанич. Соглядатаем из католического стана или русским неофитом-патриотом? «Западником» или «славянофилом»? Но, скорее всего, могучая диалектическая интуиция, столь свойственная барокко, превращает Крижанича, носителя католического «универсализма», некогда заставлявшего папскую курию назначать кардиналов Китая и даже Японии, известных тогда единственно по полуфантастическим рассказам, в энтузиаста «Славии» и ее реального государственно-политического центра-стержня — Москвы. С другой стороны этой интуиции, «местное», «национальное» прикрепляется к «международному» («неологизм»(?!) самого Крижанича), общеевропейскому и общемировому.

Так возникает «общеславянский язык» великого хорвата, прямо предвосхищающий соответствующие хлебниковские опыты и — более того — явно их вдохновивший. Можно предположить, что Достоевский назвал своего героя, колеблющегося между «эгоистическим» Западом и «соборным», «общинным» Востоком, между русским мессианизмом и гражданством в «кантоне Ури», в честь — или в бесчестие? — Крижанича (Ставрогин — от греческого «ставрос», крест), который в ту пору был одной из самых громких и самых спорных интеллектуальных сенсаций.

Столь же удивительно колеблется и хлебниковский феномен — в разные стороны мирового культурного процесса, подчас, казалось бы, взаимоисключающие. Националистические и панславистские эскапады Хлебникова (в особенности молодого, травмированного австрийской аннексией Боснии и Герцеговины и простодушно вычитавшего из германской народности «Оствальда, Ницше, Бисмарка» — ввиду их высоких достоинств) «противоречиво» сопрягаются в нем с пафосом планетарного единства — и просто однородности — всего человечества. В своих патрио-

тических экстазах Хлебников подчас договаривается до шовинизма, до германофобства, до прославления специфических «немцеупорных», по его выражению, качеств русской культуры, до вызывающей мифологизации конфликта Бирона — Волынского. И вместе с тем он благоговеет перед Гауссом, по его словам, создавшим «учение о молнии» (*III, 603*), активно использует комбинаторные идеи Лейбница и морфологические Гете, устраивает анаграмматический фейерверк вокруг фамилии своего гилянского знакомого, революционера и ориенталиста Абиха[12]. Русское, общеславянское, даже «евразийское» переливается у него в единую судьбу нашей «звезды» — Земли, что удивительно напоминает течение мысли Крижанича — от «местного» к «экуменическому».

Да, мысль и образ Хлебникова нередко вращаются в замкнутом пространстве якобы наглухо изолированных друг от друга цивилизаций — в соответствии с известной пессимистической гипотезой. Здесь, казалось, налицо его соприкосновение с наиболее реакционно-экстремистской культурологией. Так, в своем предвосхищении «евразийства» («Имена Аксакова, Карамзина, Державина, потомков монголов... Сплав славянской и татарской крови дает сплав достаточной твердости» и т. п.[13]) Хлебников — на пороге 10-х годов — воспроизводит самые причудливые ходы вконец заплутавшей мысли, пожалуй, самого крайнего из всех «правых» русской истории — Михаила Магницкого, в своем опровержении «Истории» Карамзина «Судьбе России» (30-е годы XIX века, т. е. ровно за сто лет до пражско-парижских эмигрантских гимнов Чингисхану, до немоты поразивших либерально-гуманистическую интеллигенцию), рискнувшего заявить, что татары-завоеватели «*были спасителями России и Европы*» (курсив подлинника. — *В. С.*)[14].

Когда Хлебников в 1912 году пишет Вячеславу Иванову: «Собственно европейская наука сменятся *наукой материка* (курсив подлинника. — *В. С.*). Человек материка выше человека лукоморья и больше видит. Вот почему в росте науки предвидится пласт — Азийский, слабо намечаемый и сейчас» (*V, 296*), — то он явно перефразирует вызывающий образ из книги Н. Я. Данилевского «Россия и Европа»: «Европа лишь перешеек азийского материка»[15] (на этот образ некогда сочувственно откликнулся и Лев Толстой). И наконец, Хлебников с эпическим спокойствием размышляет о «льдине Константина Леонтьева», предлагавшего «заморозить Россию», льдине, долженствующей столкнуться с «Титаником» упомянутого западного «лукоморья» нашего сверхматерика...

Замалчивать эти пассажи Хлебникова столь же неразумно и рискованно, сколь и превращать его в послушного адепта националистически-изоляционистской мысли. Щедрой горстью можно зачерпнуть в его поэзии и прозе утверждения, идеально диаметральные вышеприведенным. Так

что же это? Антиномический хаос, в который подчас погружается пораженное недугом человеческое сознание? Но так называемое «безумие» Хлебникова — это (в самом лучшем случае) «поэтическая легенда» массового сознания, а не клиническая реальность. Разум поэта удивительно тверд и последователен решительно во всех своих эстетических и интеллектуальных операциях.

Начнем с того, что предполагаемый антимир хлебниковского славянско-азийского рая — это не столько реальное западно-географическое «лукоморье», сколько именно антимир чаемому «ладомиру»:

В года изученных продаж,
Где весь язык лишь дам и дашь.
(*III, 25*)

И главные интеллектуальные антигерои этого «лукоморья», омываемого «прибоем рынка», тоже условны и символичны. Скажем, «Кант, хотевший определить границы человеческого разума, определил границы немецкого разума» (*V, 183*). Разумеется, здесь не столько говорится о некоем реальном носителе того или иного способа философствования, сколько очерчиваются мифологические контуры столь ненавистной русскому символизму условной фигуры «лукавого, сумасшедшего мистика» (Блок), символистского шаржа в виде «старичка, сидящего за ширмами» — вплоть до гротескно-сатирического портрета его философского внука, «марбургского философа» из стихотворения Андрея Белого. Имя Канта здесь — всего лишь антропонимический сигнал мира, чуждого русскому поэту.

Россия, хворая, капли донские пила
Устало в бреду.
Холод цыганский...
А я зачем-то бреду
Канта учить
По-табасарански.
(*НП, 175*)

Табасарань — местность в Южном Дагестане с богатой исторической памятью (главным образом, исламской). Неожиданное перемещение туда Канта — это и возможная реплика на тезис из «Петербурга» Белого («Кант — тоже туранец»), и вместе с тем знак уже более благожелательного отношения поэта к мыслителю, могущему выйти за «границы немецкого разума».

Итак, перед нами некая художественная условность, а не точно воссоздаваемая социокультурная и т. п. реальность. В плане этой условности,

необходимо подчиняющейся определенным правилам, в высшей степени характерно для Хлебникова следующее из них. Известно, что эпитафия — это как бы запоздавший эпиграф к чьей-либо биографии. 24 декабря 1904 года, то есть на Рождество, Хлебников — в преддверии своей «анархической утопии, в которой пророческой фигуре поэта отводится особая, мессианская роль» (И. Б. Роднянская)[16], — записал: «Пусть на могильной плите прочтут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу» (*НП, 318*). Бьет в глаза сходство этой «автоэпитафии» с тем местом в блоковской статье о Вячеславе Иванове, появившейся в следующем году, где о современности говорится как об упадочной эпохе, отмеченной «раздольем вида»[17]. О. Э. Мандельштам писал в одном из самых блестящих своих очерков о хлебниковской поэзии: «Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться»[18]. Упомянутая самохарактеристика поэта по своей головокружительной глубине, своей неимоверной интеллектуальной энергии действительно достойна «камня или медной доски». Все явление Хлебникова — это неутолимое избывание «вида», точнее прикрепление его к «роду» — и в традиционном, «аристотелевском» значении некоего напряженно обобщающего класса предметов, и в значении «рода человеческого», «воины жизни» которого должны стремиться к «мере, порядку и стройности» (*V, 174*). Все помыслы поэта устремлены к некоему мегалическому мировому, точнее, общемировому опыту. Любые операции с «видом» Хлебников проводит на фоне и в видах «рода», искомого целого, в космическом свете необходимого «повиновения личного начала мировому» (*НП, 327*). И точно так же, как он осуществляет столько же парадоксальное, сколько и бесспорно фонемное членение человеческой речи в интересах ее «звездного» будущего, он членит и необходимо разносоставный, разнонациональный, расцветший всеми возможными красками и формами мировой культурный континуум. Хлебниковское противопоставление «западного» «восточному», «европейского» «азиатскому», «русского» «нерусскому» и т. п. — это сумма разнообразных логических, лингвистических, исторических и археологических и, наконец, собственно поэтических усилий в сторону подключения «вида» к «роду» — в отличие, скажем, от Данилевского или Шпенглера, завороженно всматривающихся в герметически закупоренные их пессимистическим сознанием культурные «виды», суеверно табуирующих в своем словаре само выражение «род человеческий». Хлебниковская же морфология культуры, вполне учитывая дискретность последней, ее необходимую национальную и региональную «специализацию», вместе с тем сообщает ей напряженную непрерывность, преемственность, повсеместное и глубокое союзничество. (Ср.: «Род человечества, / Игрою легкою дурачась, ты, / В себе самом

меняя виды...» — *III, 263*). Разнопространственные и разно-качественные участки мировой культуры для Хлебникова — исстари, исторически сложившиеся «уделы Людостана» (*I, 188*), т. е. Человечества, столь же — этнографически, эстетически и т. п. — неслиянного, сколь и нераздельного — бытийственно.

Еще летом 1909 года в письме к В. Каменскому поэт, задумав «сложное произведение „Поперек времени“, возмечтал о некиих предельно обобщенных „эпитетах мировых явлений“» (*V, 291*), собственно, разумея при этом не «эпитеты» к «мировым явлениям», а именно «мировые явления» как систему исполненных предельной семантической мощи «эпитетов» в предполагаемом рассказе (или, в более поздних жанровых терминах Хлебникова, «сверхповести») о мировом времени. Эскизные, явно импровизационные, но поразительно глубокие хлебниковские характеристики самых разных культур — и по вертикали этого времени, скользящей в загадочную ли толщу «каменной книги» палеолита, в недавнюю ли современность, и по его горизонтали, захватывающей, собственно, всю нашу «звезду» в первом акте драмы нашего века,— все это художественно-культурологические заготовки к некоему несостоявшемуся, титаническому эпосу родового опыта рода человеческого.

Постоянное преломление «видового» в «родовое» подчас всего острее и характернее ощущается в столько же мистифицированном, сколько и проницательном «мифоведении» поэта. Еще не собранное исследователями в единую систему, оно уже содержит таковую имплицитно, во всех своих «сюжетах» — славянских ли, орочских — во всем их неимоверном географическом и хронологическом диапазоне. Человеческая мысль, начиная с романтизма, прозревает, а в наше время выявляет — вполне научно-объективными средствами — некий единый интеграл мирового мифотворчества, его единый для всех первонародов первосостав и единый порождающий механизм (достаточно вспомнить, скажем, близнечный миф или образ мирового древа, текущие из края в край мифологической вселенной, разливающиеся по всему фабульному космосу, сотканному архаикой). Хлебников, быть может, как никто в нашем веке (не исключая и опытнейших носителей цехового мифознания!) ощущает это единство, как никто до него уверенно перемещается мнимыми лабиринтами мирового мифа, ведая всю полноту его «меры, порядка, стройности» (см. как бы пантеон пантеонов в «Ладомире»). При этом композиция, сюжет мифа развертываются у Хлебникова в плоскости не столько фабульного рассказа, внешнего действия, сколько самого поэтического слова, его «внутренней структуры», когда миф «рассказывают» не столько сюжеты, сколько, скажем, префиксы, корневые морфемы, суффиксы, флексии и т. п. О мифе поэту сигнализирует не только он сам, но и запечатлевший его

язык, сам языковой строй (этот, быть может, покамест единственный «ладомир», удавшийся человеку).

Вместе с тем для Хлебникова язык остро запечатлевает не только миф (родовой опыт), но и опыт предельно индивидуальный, личный и личностный («видовой»). Некогда Тургенев восхищался герценовским языком, «до безумия неправильным». В самом деле, стилистика мемуарной прозы Герцена подчас гораздо больше считается с необходимостью воссоздать драматические диссонансы индивидуальной мысли, израненной историей, чем синтаксические и другие конвенции тогдашнего русского письменного языка. Ю. Н. Тынянов, бесспорно, находившийся под огромным обаянием этой прозы, упреждая семантический шок, неизбежный при первом читательском знакомстве с хлебниковским языком, уже подлинно «до безумия неправильным», дает его некоторый исторический фон — от Пушкина до «безграмотностей» Тютчева и... Мусоргского: «Все эти безграмотности безграмотны, как фонетическая транскрипция по сравнению с правописанием Грота»[19].

Замечание о «фонетической транскрипции» в соединении с именем Тютчева представляется филологическим ключом, отпирающим, по крайней мере, одну из створок в синтаксические и семантические «тайны» Хлебникова. «Silentium!» с его «необычными и в высшей степени выразительными метрическими сочетаниями» (К. В. Пигарев)[20] — стихотворение-Янус, обращенное одной стороной к открытой романтизмом теме семиотически и психологически «закрытой» внешнему миру индивидуальной души («невыразимое подвластно ль выраженью» В. А. Жуковского и т. п.), другой же — к громадной теме так называемой «внутренней речи», более или менее проясненной, что называется, только «вчера» героическими усилиями Л. С. Выготского и совсем недавно умершего Ж. Пиаже.

Собственно, еще задолго до этих великих психологов и литература, и наука заметили тот любопытный семиотический перекресток каждого индивидуального существования, где отлитые в строжайшие правила знаки-законы любого национального языка экзистенциально встречаются с нашим личностным началом во всей его неповторимости. XIX век уже заметил некоторые большие и малые гейзеры «внутренней речи», вырывающиеся на поверхность «внешней»: детский язык и следующий ему фольклор, простонародное письмо, сопрягающее определенные ритуалы письменного поведения с его же необыкновенной свободой, парадоксальную «стенографию» в полицейских протоколах и в историях психиатрических болезней, наконец, парадоксальную дневниковую стилистику (см. «Историю одного дня» Л. Н. Толстого, вполне предвосхищающую «поток сознания» в истории одного дублинского дня Джеймса

Джойса). В самом конце этого века «внутренняя речь» становится весьма важным сюжетом французской психологической науки.

Не только в русском «авангарде» эта «речь» становится одним из существеннейших его эстетических принципов. Некоторая «фонетизация» русского символизма, сопровождающая ее орфографическая и пунктуационная эксцентрика (типа пустых страниц в сборнике Александра Добролюбова) — филологическое предвестие взорванного русским футуризмом «Silentium'a» предшествующей литературной традиции, именно литературной, то есть письменной. Тынянов в продолжение своих наблюдений над хлебниковским языком писал: «...Тонкая подлинная запись человеческого разговора, без авторских ремарок, будет выглядеть бессмысленно. ...Хлебниковская стиховая речь — это не конструктивная клейка. Это — интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX веков, в инфантилизме городского жителя»[21].

Перед нами едва ли не самая блестящая характеристика языкового устройства, скажем, упомянутого «Улисса» Джеймса Джойса, вряд ли в ту пору еще прочитанного Тыняновым. Но Хлебникова надлежит рассмотреть еще глубже — не в метафорическом, но именно в пространственном значении этого слова. Хлебников — это самая мощная экспансия «внутренней речи» в литературную культуру начала нашего века, «речи», ранее строжайше табуированной речью письменной. Перед нами подлинно тысячи тонн словесной руды, выданной в лабораторных целях на-гора́, из самых глубоких слоев индивидуальной психологической шахты.

Разумеется, Хлебников здесь не один. В том же языковом диапазоне работают и Маяковский, эстетически стенографирующий именно то устное слово якобы «безъязыкой» улицы, которое еще наиболее мощно вибрирует «внутренней речью», и подсказавший Маяковскому его судьбу «юноша» Иван Игнатьев с его опытами, прямо предвосхищающими «автоматическое письмо», тот же «поток сознания», и ненумерованные страницы Константина Олимпова, и якобы «немая поэзия» Василиска Гнедова и Александра Туфанова тех лет, предвосхитившая «поэмы-вопли» западного авангарда уже середины нашего века.

Но глубже всех в колодец «внутренней речи» опускается именно Хлебников. «Он создал образцы чудесной прозы,— девственной и невразумительной, как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания» (О. Э. Мандельштам)[22]. Эти слова — превосходная художественная характеристика «инвазии» слова «внутреннего» во «внешнее», но также выразительный филологическо-дорожный знак к явлению, во многом параллельному и современному Хлебникову (а мо-

жет статься, и связанному с ним генетически) — к детской поэзии Корнея Чуковского и к его же столько же внецеховой, сколько и превосходной «психолингвистике» детской речи (ее конечный результат широко известен: «Маленькие дети», первоиздание 1928 года книги «От двух до пяти» — и по мыслям и по времени своего появления — это весьма точный коррелят упомянутых цеховых опытов Выготского — Пиаже, но, разумеется, достигнутый средствами, преимущественно художественными, «хлебниковскими»)[23].

Так резко «видовое» поэта становится «родовым», всеобщим достоянием (высшая и, быть может, самая главная цель художественного творчества). Так «случайное стало для Хлебникова главным элементом искусства» (Ю. Н. Тынянов о процессе, который мы рискнем назвать хлебниковской «экстериоризацией» «внутренней речи», в противовес «интериоризации», ее образующей).

В то же время у этого процесса был один очевидный семиотический изъян, немалая коммуникативная помеха, попытки к устранению которой вызывает другой, уже как бы «визуальный» взрыв в русском авангарде. Как известно, А. М. Ремизов делил писателей на «ушастых» и «глазастых». Но авангардистский тип художника изощренный слух соединяет с изощренным же глазом. Дело в том, что «лексема», «синтагма» «внутренней речи» явно сопрягает начала словесные и зрительные. Собственно слово здесь неразрывно сочетается с некоей «картинкой», «кадром» (Бергсону «поток сознания» — уже не литературного, разумеется,— и вовсе напоминает фильм). Фонетическая же запись «внутренней речи» необходимо лишена этой «картинки» и никакая орфографическая, пунктуационная, шрифтовая и т. п. акробатика, столь широко распространенная в «авангарде» (своего рода, «принцип дополнительности», сопровождающий получение уже не физических, но эстетических данных о человеческом микромире) не в состоянии семиотически компенсировать эту потерю.

Оттого Хлебников в своих проектах универсального языка мечтает о «связанной с ним победе глаза над слухом» и говорит о «трепете сил живописи, уже связавшей материк» (*V, 126*). «Мы хотим,— провозглашает он,— чтобы слово смело пошло за живописью» (*НП, 334*).

Надсловесная, надфонетическая позиция поэта, ищущая все возможные эстетические ресурсы для выявления глубинных пластов «видового» опыта на его пути к родовому, во многом разъясняет неимоверную широту зрительного регистра русского авангарда — от явления, характерно названного «музыкой русской живописи» 10—20-х годов (В. А. Каверин), сам же Хлебников предпочитает говорить о «письме Наташи Гончаровой»,— до великих лет советского «дозвукового кино» (С. М. Эйзенштейн)[24].

Так классификационная, таксономическая энергия Хлебникова устремляется в сторону некоторых других «главных элементов искусства»: — его самых главных знаковых орудий.

В западной традиции освоения «внутренней речи» — от Дюжардена и затем Джойса до сюрреалистов — таковая предстает исключительно как инструмент «уникального», его самый совершенный эстетический и экзистенциальный сигнал, как исчерпывающая стенограмма «уединенного сознания», «разорванного» силами социального отчуждения. Искомая художественная «суверенность» здесь предстает особенно впечатляюще — вплоть до «суверенности» уже не связанных между собой «согласных» магнитофонной «поэзии», записывающей афатические катастрофы наркомании, зауми уже подлинно по ту сторону сознания[25].

Пожалуй, именно в «хаосе» «внутренней речи» авангард всех географических и хронологических широт обрел наиболее убедительный эстетический коррелят к «разорванному сознанию», составляющему гносеологическую основу неклассического художественного освоения мира — от романтизма Шлегелей, впервые выявивших эстетические возможности фрагмента и в своей концепции «иронии» во многом предвосхитивших онтологическо-гносеологическую структуру «разорванного сознания», и далее, вплоть до прозы типа Пруста или Джойса, до «имажистского», сюрреалистского и т. п. верлибра. С другой стороны проблемы, «поток сознания» — взятый, разумеется, в самом широком смысле,— захлестнувший литературно-художественный опыт нашего столетия, свидетельствует именно о разорванности сознания, несущего этот опыт.

Русская литература не стояла в стороне от него. А. М. Панченко трагические вспышки «разорванного сознания» находит уже в карамзинской повести «Остров Борнхольм», которая даже для гоголевского Хлестакова была давней литературной легендой. Впрочем, карамзинская «Исповедь», по нашему наблюдению, восходящая к некоторым образам и фабулам прозы маркиза де Сада, этого самого искусного в XVIII веке живописателя такой разорванности, и, по общему мнению, предвосхищающая ядовитейшие психологические и мировоззренческие парадоксы «Записок из подполья», уже вполне воссоздает причудливый, вконец изломанный облик носителя такого сознания. Последнее в первые десятилетия нашего века становится непреложным фактом русской культуры, гносеологическим фундаментом ее «авангардного» фланга.

Пожалуй, наиболее отчетливо, в форме, близкой к жанру эстетического манифеста, об этом заявил один из тогдашних если не вождей, то авторитетнейших теоретиков этого авангарда, Н. Н. Пунин — в самом зените своего футуристического экстремизма, на страницах газеты «Искусство коммуны», наиболее впечатляюще демонстрировавшей экстремизм тако-

го рода. В статье «Разорванное сознание» Пунин — в манере того же «разорванного сознания» — представил последнее, начиная с Вагнера, как единственный гносеологический путь к «новому искусству» (подчеркнуто автором. — *В. С.*)[26]. Форма «(а форма ведь чудо, как слагаемое из центробежных и центростремительных сил — ибо в искусстве давно аксиома: 2 × 2 все что угодно, только не четыре)» — это «чистейшее сознание», его точный эстетический сколок-эквивалент: «Громадная заслуга подлинного „футуризма" в том, что он сдвинул форму-сознание. Разбил, разломал, разорвал, вывернул, выдублил, вымерил, снова ставил, ломал и рвал... Вот почему мерилом подлинно революционного искусства остается и до сих пор — „разорванное сознание"»[27].

Здесь любопытна, разумеется, не мистифицированная гносеология автора, а отчетливое понимание им того, что «разорванное сознание» конституирует разорванную на разнообразные «монтажные фразы» художественную ткань. Казалось, отсюда прямой путь к тому, что Ницше в своей брошюре, посвященной Вагнеру, назовет художественной «анархией атомов». Но любопытно также то, что теоретик русского футуризма резко отвергает какой бы то ни было индивидуализм и не просто превращает «разорванное сознание» в основное «мерило подлинно революционного искусства», но и парадоксально ставит такое сознание на службу «коммунистической культуре».

Пожалуй, именно здесь пролегает глубочайший водораздел между западным модернизмом и русским авангардом. С одной стороны, и тот и другой восходят к тому типу сознания, которое, в отличие от классического, целое предпочитает части, дробному, беспощадно разрывает материю мира — и природного и человеческого. С другой стороны, цели этой операции здесь совершенно разные, то есть налицо, с одной стороны, бесцельность, с другой — весьма определенная цель.

Некогда А. Н. Веселовский говорил, что сюжет западного рыцарского романа «уходит в бесцельную даль авантюры». Если западное «разорванное сознание», со Шлегелевой «Люцинды», со времени Флобера и Бодлера устремляется именно в бесцельную даль интеллектуальной и эстетической авантюры, то русский художник, в ситуации той же авантюры очутившись на самом дне такого сознания, столь же беспощадно дробя мировую материю, рано или поздно наталкивается на ее не подлежащие расчленению и расщеплению первочастицы.

Так русская заумь, как уже говорилось, возвратилась в нормальное культурное строительство фонологией Московского и Пражского лингвистических кружков, а русские же футуристические языковые эксперименты, освобожденные от «литературной тары» (Ю. Н. Тынянов), обычно скрывающей в языке его первоначальное, плещущееся у порога сознания, «детское»,

проложили пути «новой русской детской книге» (Марина Цветаева), явлению, не имеющему прецедента в литературе мировой. Кроме того, постоянное нарушение языковых правил лишь напомнило лингвистике о всей их крепости и неизбывности и помогло ей тем самым создать строго структурное понимание языка как иерархии определенных явлений, фактов, процедур и т. п. Скажем, бунт против станковизма, вхутемасовское отвращение к раме картины лишь помогли последующему самоопределению и самоосмыслению живописи, напомнили о фундаментальном значении в ней «рамы» (как, впрочем, и на других участках художественной деятельности). В. В. Кандинский поначалу — совершенно в духе «конца века» — создает предельно «суверенное»-субъективное видение мира, но, разрушая фигуративную живопись, он наталкивается на ее цветовой первострой, устранимый только с устранением самой живописи. Все художественное и теоретическое наследие С. М. Эйзенштейна — в родовых знаках-стремлениях русского авангарда выявить смысловые «единицы» изображения, речи, поведения, правила их необходимого соединения на экране, в литературном произведении, в глубинах самого человеческого мышления и т. д. Множество сюжетов авангарда явно помогли Л. С. Выготскому в его создании культурно-исторической панорамы человеческой психики. Мистифицированное мифоведение Хлебникова столь же очевидно стимулировало некоторые ответственнейшие идеи мифоведения научного — от того же С. М. Эйзенштейна до О. М. Фрейденберг и А. М. Золотарева.

Все явления Хлебникова насыщает стихия игры — от биографических ситуаций до неутолимого языкового и текстового экспериментаторства, до совершенно невероятного проекта создать действо, в котором будет принимать участие все население «земшара». Но ведь любая игра при всех ее катарсических эффектах, психологии свободы и разотчуждения — это также и жесткий набор четко определенных правил поведения (само название «Игры в аду» напоминает о сопряжении в игре собственно «игрового» и «серьезного»). Оттого человечество и без хлебниковского либретто некоей планетарной игры играет примерно в такую игру, каковой является вся его культура — циклопическая сумма тех или иных правил. Странный хлебниковский замысел — всего лишь поэтическое отражение этого фундаментального факта. Но, собственно, все сочиненное Хлебниковым — книга таких отражений, поэтическое собирательство мирового опыта в направлении его монистической организации. В упомянутой статье Пунина говорится: «Величайший наш современник — Хлебников — обладает безусловно разорванным сознанием.»

Где волк воскликнул кровью:
«Эй! Я юноши тело ем»...
и т. д.[28]

Но «разорванное сознание» поэта лишь — необходимое эвристическое средство к такому собирательству, обратная сторона его художественно-мировоззренческого окуляра, обращенного, перефразируя Р. О. Якобсона, к «макрологии» природы и человека.

Такое, в духе старинной барочной диалектики, соединение бесконечно малого с бесконечно великим необходимо ведет к пониманию хлебниковского пафоса числа, еще одного духовного подвига русского поэта. Тынянов высоко оценил следующие строчки поэта о русской революции:

Если в пальцах запрятался нож,
А зрачки открывала настежью месть,
Это время завыло: «даешь»,
А судьба отвечала послушная: «есть»[29].

Судьба у Хлебникова чаще называется роком, одно из ключевых его слов, и чаще вынуждает послушанию, чем отвечает послушанием. «Судьба», «рок» здесь поэтический псевдоним всей суммы мировой каузальности, мирового времени, именно подчиняющего себе человека, порабощающего его.

Хлебников нисколько не одинок со своей мифологемой в русской — пред- и послереволюционной — литературе. Но уникально по своему художественному напряжению его стремление овладеть судьбой, вызвать массовое и эффективное движение сопротивления «року». Вглядимся в своеобразнейшую поэтическую и мифопоэтическую технику этого «сопротивления».

Общеизвестен постоянный и чрезвычайно значимый хлебниковский образ — образ времени, захватывающий и покрывающий у поэта все явления мира, все его феномены и ноумены, процессы и смыслы. «О Хлебникове же скажу, — писал Н. Н. Пунин на своем эзотерическом языке, — основание его „футуризма" — время как мера формы; и тем самым разрывается трехмерное его сознание, ибо время может оказаться новой мерой пространства, разорванного и сдвинутого согласно условиям восприятия»[30]. Более внятна сходная мысль Мандельштама: «Подобно Блоку, Хлебников мыслил язык, как государство, но отнюдь не в пространстве, не географически, а во времени. Брюсов современник до мозга костей, время его рухнет и забудется, а все-таки он останется в сознании поколений современником своего времени. Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии»[31].

Но, разумеется, Хлебников мыслит во времени не только язык, но и весь остальной мир. Едва ли во всей литературе нашего века был другой художник, столь остро ощущавший колоссальные временные накопления космоса — до реакции почти клинической. Хлебников так объяснил при-

чину своего возвращения из Персии: «Персия давила его древностью своей многовековой культуры. Он ощущал ее как колыбель человечества, и тяжесть зрелости ее чувствовалась ему во всем, даже в красках цвета граната. Ему надо было передохнуть от ощущения этой тяжести, надо было набраться сил»[32]. «Набираясь сил», Хлебников сообщает временной характер «року». Но время можно измерить, разложив его на те или иные «строительные единицы». Следовательно, «рок» можно взнуздать, укротить, обратить его неимоверные энергии на службу человеку. Уже И. В. Игнатьев призывал «аркан на Вечность накинуть»[33]. Именно такой «аркан» набрасывает на всеобъемлющее время рока Хлебников — в виде некоего правильного «матричного» членения времени, и образного, и уже собственно числового.

Современников восхищала свобода хлебниковского обращения с временем. Мандельштам писал о Вячеславе Иванове, столь высоко ценившем Хлебникова (по воспоминаниям Николая Асеева, он обещал ему понимание «через сто лет»)[34]: «Ощущение прошлого, как будущего, роднит его с Хлебниковым. Архаика Вячеслава Иванова происходит не от выбора тем, а от неспособности к относительному мышлению, то есть сравнению времен»[35]. У Хлебникова это свойство развито еще больше: «Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или „Слово о полку Игореве“. Поэзия Хлебникова идиотична, в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова... этот человек, совершенно не видящий собеседника, ничем не выделяющий своего времени из тысячелетий...»[36]

Разумеется, Вячеслав Иванов, ученик Моммзена и автор диссертации о римских откупах, обладал способностью к историко-сравнительному мышлению, к сравнению разных исторических времен. Мышление же Хлебникова и вовсе постоянно течет вдоль всей шкалы мирового времени — при полном осознании разнокачественности тех или иных ее делений. Он так часто и так увлеченно воссоздает в поэтических образах прошлое, настоящее и гипотетическое будущее, что у нас подчас возникает ложное чувство некоего временного хаоса. Но это операции не столько смешения, сколько различения — самых разнофактурных слоев исторического времени.

Если Хлебников при этом все же «смешивает» такие времена, то это лишь с целью их более глубокого взаимообъяснения и взаимопрояснения, «диалога», создания парадоксальных «монтажных фраз» истории, в которых архаика и цивилизация, «встречаясь», именно объясняют друг друга.

В целом же поэтическая историософия Хлебникова удивительно восприимчива к наиболее завершенным стадиям, кадрам и мизансценам ев-

ропейского, азийского и в особенности славянского времени (вспомним снова «персидский синдром» в сознании и поведении «русского дервиша», вынудивший его в конце концов переместиться в более «скромный» исторический ареал!). Хлебников создает как бы его художественную карту, эстетическую хронологию и периодизацию.

Возникает художественный сколок с геологического времени, которое Хлебников, следуя традиции от Вернера, фрайбургского учителя Новалиса в области горного дела, до В. И. Вернадского, называет «каменным дневником» или «книгой каменного дня» (*НП, 25—26*). Бесчисленные, чисто лингвистические «съемки» славянской и другой архаики. Запечатление «палеолита» человеческого сознания, самого акта рождения древнейшей человеческой речи. Славянская вольница от запорожцев до Степана Разина. «Петербургский» период от Бирона до «главнонасекомствующего» Керенского. Индия, Япония, та же Персия и т. д.

Естественно, все это может предстать особенно резко в ситуации именно парадоксального сближения, своего рода «двойной экспозиции» архаического в современном, и наоборот. В указанном замысле «Поперек времени» должны постоянно нарушаться «права логики времени и пространства» (*V, 291*). Еще ранее, в самом начале 1909 года, Хлебников в письме к тому же Каменскому мечтает «о большом романе», в котором царит «свобода от времени и пространства», предстает «жизнь нашего времени, связанная в одно с порой Владимира Красное Солнышко». Хотя все это, по слову автора, «объединено единством времени и сваяно в один кусок протекания в одном и том же времени» (*НП, 355*), перед нами опыт именно дискретного разламывания времени на его разнофигурные «кадры», где прошлое лишь оттеняет облик совершенно современных персонажей — «отставных военных, усмирителей, максим⟨алистов⟩ и прочих» (*НП, 355*) характерных типов конца 900-х годов.

Но это лишь один способ членения времени в «дифференциально-аналитических» произведениях Хлебникова, по собственному выражению их автора. В своей войне с «роком» поэт прибегает и к откровенно математическим средствам:

И мы живем, верны размерам,
И сами войны суть лады,
Идет число на смену верам
И держит кормчего труды.
(*«Дети Выдры», II, 163*)

«Задача измерений судеб,— провозглашает Хлебников в 1916 году,— совпадает с задачей искусно накинуть петлю на толстую ногу рока» (*V, 144*).

«Город Будущего», собственно, образ будущего рисуется поэту, как окончательное завершение такого «числового» укрощения рока:

Мы входим в город Солнцестана,
Где только мера и длина.
(*«Город будущего», III, 63*)

Впрочем, хлебниковская апология числа в хлебниковской топике занимает едва ли не ведущее место. Бесчисленные числовые образы поэта сопутствуют ей в самых разных обликах. Вместе с тем цель у них одна — умалить, а то и вовсе устранить отрицательные энергии «рока».

Но откуда эта апология пришла к Хлебникову? Традиционный ответ гласит — из мифопоэтического прошлого, из глубин той иррациональной «математики», которую В. В. Бобынин метко назвал «народной», из представлений о числе типа пифагорейских и т. п. Но такой ответ справедлив лишь отчасти[37]. Нелишне вспомнить причастность Хлебникова-студента не просто к профессиональному, но именно высокопрофессиональному математическому знанию. Хлебников в свою бытность в Казанском университете в качестве «ученика» не мог не вступить в высокоинтеллектуальный диалог с таким «учителем», как тамошний профессор А. В. Васильев[38]. Математик самого высокого ранга, собиратель, издатель и комментатор наследия Н. И. Лобачевского, он работает в научном диапазоне, звучащем, словно эхо инонаучной «математики» Хлебникова (докторская диссертация «Теория отделения корней» 1886 года, последующие курсы по историческому обзору «целого числа», объединенные в монографию 1919 года)[39]. Впрочем, скорее хлебниковский «числостан» — отдаленное мифологическое эхо некоторых идей выдающегося русского математика...

Разумеется, дело будущего (и, возможно, неблизкого) изучение конкретных связей между профессиональной математикой и хлебниковским пониманием числа (связей, подобных упомянутым контактам хлебниковской «зауми» со стремительно становящейся в ту пору фонологией), но некоторые из них, если и не засвидетельствованы, то очевидны. Разумеем возможное значение для поэта целого круга идей казанского ученого П. С. Порецкого, в которых самым оригинальным образом сочетались логика и математика.

Упомянутый восторженный почитатель поэта Н. Н. Пунин как раз в пору статьи «Разорванное сознание» одним из самых мощных контрфорсов новой цельной культуры полагал «алгебру логики»[40]. А казанский астроном и математик П. С. Порецкий, работы которого мог знать Хлебников,— один из наиболее проницательных пионеров-конструкторов этой «алгебры» человеческой мысли (ср. образ «алгебры слов» в «Зангези»).

Почти одновременно с появлением диссертации А. В. Васильева «Теория отделения корней» его казанский коллега П. С. Порецкий опубликовал работу «Решение общей задачи теории вероятностей при помощи математической логики» (1887), в которой стремился, по его словам, «дать научную форму глубокой, но смутной и бездоказательной идее Буля о применимости математической логики к теории вероятностей»[41]. Вслед за тем он создает цикл работ по проблемам логических равенств, в частности, «Закон корней в логике» и другие, в которых в интеллектуально виртуозной форме ставит вопрос о своего рода алгоритмизации научного (в частности, астрономического) мышления, да и всего человеческого опыта.

Задумаемся над неотвлеченной, психологическо-содержательной стороной такой научной дисциплины, как теория вероятностей. Она возникает на пороге Нового времени, в условиях полного крушения плотной средневековой каузальности, не допускавшей в мире решительно никакой случайности. Новое мышление в природном и человеческом процессе постоянно наталкивается именно на случайности. Эстетически эту встречу блистательно оформляет ренессансная новелла. Затем научная мысль от Паскаля и Лейбница до братьев Бернулли, Эйлера и далее, вплоть до Лапласа, набрасывает на случайность своего рода математическую сеть, укрощающую, успокаивающую ее (вспомним характерное старинное русское название теории вероятностей — «теория удобосбытностей», предложенное знакомым Пушкина князем П. Б. Козловским).

И «теория корней» Васильева, и изощренная математизация (собственно, алгебраизация) человеческого мышления Порецким, весьма возможно, подсказали их казанскому студенту числовые средства к некоей «квантификации» и одновременно к обобщению ноосферного времени, к изъятию из него какой-либо случайности и внесению в него необходимой периодичности и регулярности. Так что хлебниковская цифирь — это нечто среднее между древней мантикой (гаданием) и современной математикой.

Об этом свидетельствует еще одна совершившаяся в ней «палингенеза» научного в поэтическое (или даже в мифопоэтическое).

Известно, что культурное строительство Нового времени, начиная с первых опытов Вильяма Петти, представлявшего свою современность в тех или иных числовых рядах, проходит под знаком статистики, гигантских цифровых масс, отражающих в определенной мере все жизненные процессы указанного времени. Юность Хлебникова совершенно совпадает с поздним цветением земской статистики — общественным и интеллектуальным подвигом ее сотен и тысяч энтузиастов и функционеров. С другой стороны, статистика вполне вписывается в довольно унылый пейзаж

так называемой «формальной рациональности» (Макс Вебер), отмечающей основные направления буржуазной новоевропейской цивилизации. Именно число, цифра становится здесь основным если не орудием, то индексом отрицательных сил социального отчуждения, иссушающих и опустошающих человека. Отсюда, казалось бы, неожиданные и загадочные строчки поэта-«цифрофила»:

Кто сетку из чисел
Набросил на мир,
Разве он ум наш возвысил?
Нет, стал наш ум еще более сир!
(*НП*, 25)[42]

Неудивительно, что подчас в самых заповедных стихиях «формальной рациональности» имеет место явление парадоксального возвращения ее орудийных чисел к их совершенно дорациональным мифопоэтическим истокам. И не исключено, что Хлебников уловил в предельно упорядоченной вселенной европейской статистики именно такие иррациональные вспышки, ее «мирсконца», когда числовая абстракция обнаруживает внезапную тенденцию к превращению в числовой образ.

Собственно, ведь не было ни одного авторитетного статистика, избежавшего соблазна к такому превращению. Пожалуй, самый известный его случай связан именно с величайшим авторитетом статистики прошлого века — с бельгийцем Ламбером Кетле. В ситуации профессиональной фетишизации числа выдающийся ученый как бы непроизвольно соскользнул в мифопоэтическое измерение мирового исторического процесса как некоей весьма ритмичной хронологической периодичности... Так, вся четвертая глава его основоположного труда «Социальная статистика и законы, ею управляющие» совершенно предвосхищает математическо-историософские выкладки Хлебникова. Кетле здесь усердно вычисляет «среднюю продолжительность наций и государств» и, мобилизуя громадный хронологический материал (античный, древневосточный и т. п.), приходит к выводу о том, что «средняя продолжительность пяти царств, наиболее славных в истории, будет равняться 1461 г.»[43]

Надо думать, именно эти страницы Кетле, хорошо известного в России, могли послужить методологическим образцом для «Досок судьбы». Так что последние имеют как мифопоэтическую, так и научную родословную. Здесь произошла как бы «креолизация» мифа наукой и науки мифом!

Оттого споры об исторической адекватности хлебниковского числового «судьбознания» и «судьбоплавания» столь же беспредметны, как и рассуждения о его неадекватности, «ненаучности» и т. п. Перед нами худо-

жественный образ исторического процесса, выполненный из того же материала, из которого состоит этот процесс — из «камня времени».

И, пожалуй, самое любопытное в нем — доведение до самых крайних пределов основного творческого принципа и самого Хлебникова, и всего русского авангарда: раздробить мировой процесс на его мельчайшие неделимые, а затем приступить к созданию из них новых, доселе невиданных в истории культурных форм и конфигураций. Хлебников выявляет как бы «матричную таблицу» ноосферы — от того, что тогдашняя лингвистика уже начинала называть «фонемой», до предполагаемых «единиц» мировой истории,— выразительнейше напоминая тем самым о величайшей цели, стоящей перед человечеством, о целостной, совершенно монистической культуре грядущего с ее предполагаемым единством «рода» и «вида». Оттого, скажем, «Доски судьбы» — художественное зеркало не столько реальной, сколько чаемой человеческой судьбы.

Это будут из времени латы
На груди мирового труда...
(«*Ладомир*»)

Хлебниковский поэтический проект культуры, сплошь развернутой во времени, предполагает абсолютную взаимообусловленность и взаимозаменяемость, взаимопроницаемость и взаимообозримость решительно всех ее элементов — от фонемы до формации. Это периодическая, правильно пульсирующая вселенная, разительно напоминающая, скажем, «машину мира» Николая Кузанского, которая «имеет, так сказать, свой центр повсюду, а свою окружность нигде» (пер. А. Ф. Лосева).

Изучая логику этого возможного мира, невозможно пройти мимо поразительно сходного топоса в работах русских современников Хлебникова, на самых разных участках знания выявлявших такую же периодичность исторического и космического процесса. При этом его указанная «взаимообратимость» здесь, как и у Хлебникова, отнюдь не окрашена в пессимистические цвета, а играет роль эвристического, познавательного инструмента, активного творческого средства к зиждительству оптимальных, наиболее надежных культурных моделей.

Бьет в глаза удивительная синхронность соответствующих интеллектуальных усилий Хлебникова и некоторых из этих современников.

Так, стремление поэта запечатлеть «доски судьбы» — инварианты исторического времени — всего на несколько лет предваряет создание Н. Д. Кондратьевым теории «больших циклов конъюнктуры», с достаточной долей научной убедительности обнаруживающих некую ритмичность мирового хозяйственного процесса конца XVIII — начала XX веков. Как и Хлебников, Кондратьев создает эту теорию для жизнестрои-

тельных, прагматических целей, совершенно предвосхищая некоторые сюжеты современной прогностики[44].

В самом конце 10-х — начале 20-х годов Н. И. Вавилов и Ю. А. Филипченко натолкнулись на то, что их соратник А. А. Заварзин удачно определил как «параллелизм структур» в живой природе, как «основной принцип» ее морфологии. Закон изменчивости гомологических рядов был сформулирован Вавиловым в пору самой напряженной работы Хлебникова над числовым «судьбознанием», над поисками «ключа к часам человечества».

В мае 1914 года Хлебников пишет Василию Каменскому: «У меня собрано несколько намеков на общий закон. (Например, связь чувств с солнцестоянием летним и зимним.) Нужно узнать, что относится к месяцу, что к солнцу. Равноденствия, закат солнца, новолуние, полнолуние. Так можно построить звездные нравы» (*НП, 369*). Впоследствии в «Ладомире» прозвучат строчки:

Умейте, лучшие умы,
Намордники надеть на моры!
(*I, 195*)

Но совершенно в том же хронологическом диапазоне — год в год едва ли не месяц в месяц! — возникает концепция А. Л. Чижевского о зависимости биосферы и ее ноосферных трансформаций от космических ритмов, циклической деятельности Солнца, вызывающей те или иные «моры» (в связи с этим можно вспомнить также циклическую картину космоса в научной мысли калужского учителя Чижевского — К. Э. Циолковского).

Как известно, вместе с друзьями Хлебников посетил в Троице-Сергиеве (чтобы пригласить в члены общества «Председателей земного шара») П А. Флоренского, сочетавшего в своей мысли всю амплитуду «разорванного сознания» со всеми возможными духовными средствами к его преодолению. «Проложение путей к будущему цельному мировоззрению», по выражению мыслителя, проходит через все многообразие нашего «зернистого мира», должного подчиниться некоему мощному монистическому началу.

Впрочем, это лишь самые общие контуры той гигантской типологической тени, которую отбрасывает хлебниковская мысль при ее полном освещении всей русской мыслью начала нашего века, столь же героически «боровшейся с видом». Разгадать Хлебникова можно лишь вблизи загадок этой мысли.

А. Дравич
Польша

ХЛЕБНИКОВ—MUNDI CONSTRUCTOR

Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!
(*«Одинокий лицедей»*)

1

Россия десятых годов. Время созидания утопий. Утопий, осененных напряженностью мысли, борьбой, взаимопроникновением. Царство Божие на земле, торжество Антихриста, мистическое слияние с Софией, Вечной женственностью и Премудростию Божией, славянофильское мессианство всех оттенков. На пороге великих переломов и перемен русская литература в поисках устойчивой духовности судорожно мечется, подобная Лаокоону, устрашаемая апокалиптическими видениями и ободряемая надеждой на грядущее возрождение.

И, пожалуй, один лишь Хлебников обходится без Бога и дьявола. Одному ему неведомы метафизические содрогания. Он—сам себе творец. Его мистическая вселенная вылеплена из чисто земной субстанции, его мистика—мистика точных наук, несущих в себе четкость и определенность. Перефразируя известное высказывание Клоделя о Рембо, можно назвать Хлебникова «диким», первичным позитивистом. Хлебников честно и с чистой совестью творит мир, в котором нет места непознаваемому. Бог в этом мире—всего лишь «тень тьмы», осколок старого мифа, частица—в экспозиции гигантского музея традиций. В творчестве Хлебникова исчезает символистский образ поэта-«Боготворца», посвященного жреца, посредника между действительностью и «сверхдействительным» бытием. На место его является поэт—создатель новой жизни, жизнь эту можно измерить и поверить «материальным» опытом. Впрочем, «мерить

и поверять» пока еще некому. Уверившись в неизбежной гибели старого, Хлебников берет на себя титанические усилия строителя нового мира. Максималистские видения будущего — его дар нам. Будущее Хлебникова — город, выстроенный для жителей, еще не рожденных.

Строительным материалом становится решительно все. От символизма Хлебников берет самостоятельность языка поэзии, созданную в яростном полемическом жару и усвоенную последующими поколениями. Пригодилась ему и плотная, развернутая метафора символистов. И смелость образов и их взаимосвязей. Свободная воля Мастера — Хлебников вытаскивает из выдвижного ящика в столе немецких романтиков мотивы Бюргера и Новалиса, одалживается у «высокого штиля» Ломоносова, полными горстями черпает из моря народных песен... Былины, «Слово о полку Игореве», «Калевала», «Гайавата»... Грядет столетие синкретизма, и синкретизм — идеал Хлебникова. Он шагает своим путем. Истоки этого пути — детство в доме отца-ученого, свободные комбинации университетских занятий, путешествия, размышления, научные увлечения. Хлебников синтезирует одновременно все подручные материалы, ломает обыденную логику условностей. В своем свободном творении стиха он укладывает этажи разнословарных слов, внезапно словно бы затушевывает поэтичность своих строк и вновь оживляет ее свежестью рифмовки, выраженностью ритмики. И спустя мгновение вновь обрушивает на нас лавину иллюзорной бесформенности. Известно, как во время публичных чтений Хлебников внезапно произносил свое «и так далее», замолкал и отходил в сторону. На это смотрели как на чудачество, иные считали это признаком безумия (хотя что же является «нормальным» для Хлебникова?). А между тем, поэт всего лишь оставался последователен, «жил как писал», «просторно, свободно, в себе». В его творениях — интонации человека, который не в силах «загонять» мысли в слова; сочетания слов порой неточны, ошибочны, неуверенны; угловатые фразы резко прерываются внезапными паузами, голос падает — обилие мыслей делает невозможным контроль над словом.

Но, конечно, следует остерегаться наивного тезиса, будто творения Хлебникова, и без того усложненные, причиняющие бездну хлопот уже не одному поколению исследователей, являются в большей части всего лишь черновиками, набросками, незавершенными вариантами. Многим и многим не хватило терпения, или внимательности, или одухотворенности, и они приняли за хаос то, что по сути представляет собой «иной порядок». Так, в 1967 году известный ученый Вячеслав Вс. Иванов посредством точнейшего анализа доказал, что стихотворение «Меня проносят ⟨на⟩ ⟨слоно⟩вых...», прежде относимое Н. Харджиевым к «черновикам и отрывкам», является на деле продуманной и логичной композицией, не-

сомненно навеянной индийской миниатюрой, изображающей Вишну, несомого слоном, который есть сплетение женских силуэтов[1].

Наверняка в будущем предстоит еще немало таких открытий, и несомненно Иванов прав, утверждая, что традиционные жалобы на «непонятность» Хлебникова, в сущности, являют собой ошибочный подход к его творчеству[2]. Да, он и сегодня труден для восприятия. Увлеченный значимостью своих видений и собственной значимостью (отсюда: «В 1913 году был назван великим гением современности, какое звание храню и по сие время»[3]), Хлебников, быть может, попросту не желал тратить время на достижение «эффекта доступности». А возможно, просто не испытывал такой необходимости. Да и что могла означать для Хлебникова «доступность», если не уступку логике «привычного»? Ему оставался только последовательный максимализм и свобода от всяческих обязательств.

Из множества восторженных отзывов о Хлебникове, вышедших из-под пера его современников, нам более всего подходят проникновенные слова Мандельштама: «Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или „Слово о полку Игореве“»[4]. Хлебникова называли Ломоносовым новой русской поэзии, и в этом была парадоксальная истина: как Ломоносов в свое время навязал почти бесформенной массе языка суровую готтшейновскую дисциплину, так Хлебников рушил правила, превращал хаос в основание нового порядка. И снова вспоминаются слова Мандельштама: «Хлебников возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие»[5].

2

Где истоки этого? Разумеется, в бунтарском духе. Стихия бунта здесь значила больше, нежели политические убеждения. Очевидно, что, как и большинство представителей русского художественного авангарда, Хлебников принял Октябрь. Более того, в полный голос восславил плебейскую бунтующую массу, захлеб ее разрушительной силы, ведь именно она, эта сила, соответствовала его крайним устремлениям: все разрушить и на обломках — выстроить заново. Сегодня легко свысока презирать подобные устремления, но если попытаться понять накаленную атмосферу того времени, то удивляться не приходится: не у одного Хлебникова зашумело в голове. Надо отметить, что в «Ночном обыске» и в «Прачке» («Настоящее») взрыв народного гнева выражен Хлебниковым особенно весомо, зримо, без прикрас. Пожалуй, еще только «Двенадцать» Блока сохраняют подобную силу воздействия, уже несколько приглаженную,

однако, последующими «литературно-критическими трактовками». Хлебников же сама первозданность:

> Эй, девчоночки неважные,
> Покупные, запродажные,
> Врывайтесь в особняк,
> Скачите перед зеркалом!
> («*Прачка*»)

Философ-бродяга, бедняк, не заботящийся о том, целы ли его рукописи, человек с «окраин общественной жизни», Великий Дервиш,— Хлебников с полной естественностью, не ломая себя, не мучась, подобно Блоку, становился частицей бушующих низов, создавал их гимны, их песнопения... Его «мы» означало не «я и они», но именно «мы», и серьезными последствиями аукнулось это в послереволюционной литературе. И невольно вспоминается «Облако в штанах»...

Хлебниковское «мы» нагружено в «Настоящем» до предельных возможностей слова, до крайнего предела образной вместимости; нагружено сверкающей радостью нового, пленившей русских авангардистов:

> Мы писатели ножом!
> Мы мыслители брюхом,
> Ученые черного хлеба,
> Пота и копоти,
> Священники хохота.
> Мы торговки черных небесных очей,
> Моты золота осени листьев,
> Мы богатеи желтых червонцев на дереве,
> Мы скрипачи зубной боли,
> Мы влюбленные в ломоту,
> Мы влюбленные в простуду,
> Торговцы смехом,
> Запевалы голода,
> Обжоры прошлым годом,
> Пьяницы вчерашнего дня,
> Любовники водосточной трубы,
> Мудрецы корки хлеба,
> Художники копоти,
> Счетоводы галок, ворон,
> Богачи зари —
> Все мы, все мы сегодня цари!

Любители желудка,
Пророки грязных штанов,
Землекопы вчерашних обедов —
Божьи дети.
(*«Прачка»*)

Хлебников умер прежде, чем история поколебала искренность его убеждений. Но перед смертью успел огласить стихотворение-предостережение «Не шалить!», пронизанное тревогой за будущее:

Не затем высока
Воля правды у нас,
В соболях-рысаках
Чтоб катались, глумясь.
Не затем у врага
Кровь лилась по дешевке,
Чтоб несли жемчуга
Руки каждой торговки.

Как и многих других, нэп застал Хлебникова врасплох, свое состояние Хлебников формулирует эмоционально, сделанное им описание явлений, в сущности, поверхностно; но тревогу его разделили и другие писатели. Не случайно стихотворение Хлебникова было опубликовано одновременно с «Прозаседавшимися» Маяковского в «Известиях» 5 марта 1922 г.[6] Этот двойной выстрел двух друзей по двум ликам одного врага и сегодня отдается символическим эхом.

Да, Хлебников принял Октябрь и даже заострил иные его направления и формулировки. Если действительность нанесла Блоку смертельную рану, заставила мучиться и сомневаться, то Хлебников оставался крайним революционером. Он уничтожил, ниспроверг своим творчеством «тысячу тысяч Бастилий», создал на их развалинах модель «забудущего» времени, но модель эта замерла в странном столбняке, словно татлиновская модель Памятника Третьему Интерналу. Хлебников до предела насытил поэзию (отсюда кажущиеся бесформенность и непонятность) философскими, филологическими, историческими, математическими штудиями. В творениях Хлебникова (особенно в попытке создания «мирового философского языка») мы находим реминисцентно: пифагорейцев, Платона, Декарта, Лейбница, Уилкинса.

Презрев афоризм Козьмы Пруткова о невозможности «объять необъятное», Хлебников словно бы пытался повторить Леонардо да Винчи, смешивая ученый дилетантизм с проблесками ясновидящего гения, смеша одних и приводя в изумление других. И, «обнимая необъятное», дви-

гался он «по максимуму» и «по минимуму». В 1916 г. он начинает организовывать «Товарищество 317-ти членов», впоследствии они были названы «Председателями земного шара»; он подбирает самых разных кандидатов: политиков, мыслителей, ученых, поэтов, которые, по его мнению, могли бы — в 1916 году! — общими усилиями претворить в жизнь идею братства народов и управлять миром согласно законам математики и философии. К тому же времени относятся и его усиленные занятия преобразованием языка. Невольно здесь вспоминается Конфуций, приказавший своим ученикам «исправить значение слов» и усматривавший в этом действии средство к радикальному «исправлению» рушащегося государства Чен[7]. Хлебников хотел уничтожить языковые «неясности», четко связать звуковые значения со смысловыми[8]. Программная статья Хлебникова «Наша основа» была помещена в сборнике «Лирень», содержание которого контрастировало с изящным названием; Хлебников писал: «Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы „азбучных истин“, и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея — последней вершины химической мысли». Мечтая наделить «Председателей земного шара» могучим оружием универсального языка, Хлебников искал закономерности, устанавливал языковые категории и степени; «предпоследней ступенью» он огласил «заумь» — «надразумный язык», язык чистых понятий, отвлеченных, свободных от обыденных условностей. Но все та же инерция мышления привела к тому, что хлебниковская «заумь» стала интерпретироваться вульгаризаторами как заурядная бессмыслица. Виктор Гофман, автор замечательного исследования «Языковое новаторство Хлебникова» («Звезда», 1935, № 6), защищая поэта от обыденной критической фразеологии, все же признавал действия Хлебникова по преобразованию языка «лингвистическим утопизмом»: «...все его внимание было направлено на борьбу с исторически сложившимся разрывом между языковой техникой выражения и выражаемым смыслом, между звуковой формой и смысловым содержанием речи».

В занятиях Хлебникова проглядывает и рефлекс тихого помешательства изобретателя «машины языка» (наподобие «машины времени»); такие изобретатели толпами осаждали «порог» новой власти, пытаясь пристроить доморощенные проекты и рецепты моментального удовлетворения потребностей и исполнения мечтаний человечества. Во всем этом ощущается что-то трогательное и очень русское. И действительно, нигде, кроме России эпохи революционного перелома, не мог быть мыслим подобный взрыв активного сциентизма. И пока холодные ветры истории не прохладили распаленные лбы мечтателей, замыслы Хлебникова воспринимались не как «проект будущего», но как нечто, потребное сегодня,

сейчас. «Все это,— писал близкий друг поэта Дмитрий Петровский,— еще необыкновенно свежее — если и не было достаточно обосновано в строго научном смысле и не могло быть использовано в каком-нибудь жизненном приложении, зато открывало новое блаженство чувствовать и сознавать себя значащей сложной частью бесконечно сложной формулы космоса»[9]. Того самого космоса, который в ранней послереволюционной поэзии был сферой символов, единственно достойных новой эпохи; того самого космоса, планетами которого жонглировали, словно мячиками, и с которым хотели быть на «ты». Ничего удивительного нет в том, что Хлебников отлично вписывался в такой контекст.

Подобный эффект возникал и тогда, когда филолог становился историком и формулировал математические закономерности времени, используя при этом некие «особые» свойства числа π, или когда в «Досках судьбы» он перебрасывал числовые мосты к различным событиям истории, пытаясь доказать, что определил связующие их закономерности течения времени. А далее естественно следовало программирование государства времени, управляемого мировым разумом; гармоническое единство людей, животных и предметов; лошадиные свободы и равноправие коров в программной поэме «Ладомир».

Хлебниковские идеи, бесконечно многослойные, по сути бездонные, осмыслены своим воплощением в поэзии. Этот поэтический синтез ощущается вершиной устремлений Хлебникова. Попытка охватить все направления, осмыслить все плоскости и размеры. Хлебников — поэт в полном смысле этого слова. Поэт *всего и вся одновременно*, всюду идущий впереди. Пожалуй, аналогичен Хлебникову в этом всетворчестве только Джойс. Детская игра словами, словно живыми камешками, созидание и уничтожение слов, радость при рождении неожиданных перспективных конструкций; смешение стилей, архаизмы, диалектизмы, провинциализмы, бытовая лексика. Мельтешение, перетекание, трансформация значений, игра ассоциаций. Почти пародия! Клише классицизма, романтический реквизит, мифотворчество, география, магия экзотики — и все это, усиленное смешением, вывернутое наизнанку и вышибленное из традиционных уравновешивающих контекстов; все это пронизано сугубо разговорной речью, колеблется на грани торжественной важности пророчества и детской наивности и неожиданно блещущей иронии. Например:

Тучей
Смерти усталой волною хлестали
О берег людей.
Плескали и бились русалкой
В камни людей.

В тулупе набата
День пробежал.
В столицы,
Где пуль гульба, гуль вольба,
Воль пальба,
Шагнуть тенью Разина.
(*«Обед»*)

Это видение войны-прилива, войны-русалки, кровавая работа, разлив разинско-пугачевской вольницы, который шире, нежели «смерти усталой волною...»; хлещет о берега слов самозвучия, рушится структура слова, структура фразы, и растет, ширится структура наводнения, размах волны. И — рядом во времени — «Я и Россия»:

Россия тысячам тысяч свободу дала.
Милое дело! Долго будут помнить про это.
А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Гражданки и граждане
Меня-государства
Тысячеоконных кудрей толпились у окон.

Здесь обнаженность, конечно, иносказательна, она — живое доказательство единства и тотальности поэтического видения. Революция — суть все, она осуществляется во взаимодействии природы, истории, науки, литературы; и наоборот — каждый жест есть революция в наивном и проницающем видении дитяти-гения; макрокосм равен микрокосму, закон сохранения материи поверен поэзией. И одновременно дерзостная фантазия таким образом обуздывает хаос, дисциплинирует мысль. Подчеркивается самобытность, отстраненность самого творца, прохладной рефлексией охлаждается накаленная атмосфера таких творений, как «Ночной обыск». Впрочем, эта «прохладность» существует, конечно, только в нашем восприятии, ибо сам поэт несомненно ощущал свою неизменность пророка, он хотел быть неизменным и не чувствовал своих противоречий, подобно тому как дервиш в экстазе не ощущает боли. Вся судьба Хлебникова, его жизнь и его смерть, наличествует в этом маленьком стихотворении. При жизни он был живым вызовом современности и в стихах продолжал свой диалог с будущим. И все это еще не осознано до конца.

Он был вправе спросить в начале 1917 г.: «Мировой рокот восстаний страшен ли нам, если мы сами, сами — восстание более страшное?» И

пусть это преувеличение. Ведь преувеличения того времени являются частицей правды о нем.

3

Что хлебниковское живо сегодня? Ответить трудно. Мы ведь до сих пор недостаточно знаем поэта. Не существует более или менее полного собрания его произведений. Сочинения, собранные в 1928—1933 гг., а также том не изданных прежде произведений не могут претендовать на полноту. Хлебников разделил судьбу многих деятелей европейского авангарда; прошло время, и что-то из его находок поистерлось, выветрилось, устарело, стало восприниматься как ребячество. Все спуталось и смешалось; неблагосклонная судьба не позволила Хлебникову занять свое, признанное место в иерархии европейских авангардистов, хотя зачастую он даже опережает свое время. Воспитанник символизма, Хлебников становится фактически автономен от него. Небрежным жестом он жертвует частицу *себя* русскому футуризму (сам, впрочем, предпочитал называться «по-русски» — будетлянином), он как бы снисходительно позволяет вписывать себя в «групповые портреты» кубофутуристов, хотя урбанистических мотивов в его творчестве нет, наоборот, в ранних произведениях, в «Журавле» например, он устрашает образами грозных бездушных механизмов. Задолго до манифеста Тцара можно заметить у Хлебникова элементы дадаизма; Хлебникова рассматривают и как в некотором смысле предшественника сюрреалистов; хотя достаточных оснований для этого не имеется, ведь он предлагает не «очищение мысли от рассудочного контроля» (Бретон), а скорее наоборот (опять же!), хочет усиления этого контроля посредством использования «сверхсознания». Итак, мы видим, что аналогии достаточно поверхностны. Хлебников — «вещь в себе». На фоне сегодняшних изысканий так называемой «комплектной» поэзии, отбрасывающей закрытые стилистические формулы, Хлебников выглядит как самый комплектный, самый «открытый» поэт. Например, звуко-значимые поиски Франсиса Понжа и Мишеля Лериса кажутся близкими предположениям и попыткам Хлебникова[10]. Не хватает им лишь хлебниковского максимализма, хлебниковской напряженности и системности. Для них все это — игра, для него — жизнь. Находили и в польской литературе поэтов с «хлебниковским» отношением к слову. Вспомним хотя бы Лесьмяна или словотворческие проказы Мирона Бялошевского. Влияние Хлебникова проявилось и у Яна Спевака, составителя первого сборника стихотворений Хлебникова на польском языке[11]. (Здесь, конечно, уместно вспомнить и переводы Северина Полляка, изданные в 1936 г., книгу, в которой Хлебников был помещен рядом с Гу-

милевым и Пастернаком.) В интересном вступлении к хлебниковскому сборнику Спевак говорит о нескольких польских поэтах, родственных, по его мнению, Хлебникову. Разумеется, здесь возможна дискуссия: идет ли речь о влиянии или о параллельных поисках.

В советской поэзии хлебниковские ресурсы долгое время были ограждены густым частоколом предостережений; предлагалось считать их бесполезными свалками, складом устаревших чудачеств, пригодных лишь для окончательного забвения. И все же именно теперь ясно видно, что творения Хлебникова, несмотря ни на что, были поглощены и усвоены организмом русской поэзии; вмещаясь в различные русла и течения, Хлебников оказывал сильнейшее влияние. Об этом писали спустя десять лет убедительно, хотя и не без полемических перехлестов, Асеев и Крученых[12], спустя еще три года — в упомянутой выше статье — Гофман, и уже после долгого перерыва, в 1960-х годах,— Н. Степанов[13]. Из работ зарубежных русистов интерес представляет в этом смысле написанное Владимиром Марковым[14]. Марков — автор наиболее серьезного исследования о поэмах Хлебникова, вдохновленного ныне классическим, а в свое время резко новаторским анализом Романа Якобсона[15].

Выводы исследователей в целом совпадают; впрочем, предпосылки их ясны любому вдумчивому читателю советской поэзии. Маяковский воспринял от Хлебникова (и, как известно, с благодарностью вспоминал «одного из наших поэтических учителей») универсальную шкалу, синтетическое видение, неожиданные рифмы; Василию Каменскому, а также в известной степени Асееву Хлебников открыл ценные источники народного русского языка. Имажинистов он вдохновил на «образотворчество»; конструктивисты видели в его творениях примеры широкого применения так называемой местной семантики. Хлебниковское влияние угадывается в чувственном напоре раннего Пастернака, в биологическом витализме Багрицкого, в изысканной символике некоторых произведений Тихонова. Обольщение Великим Дервишем простиралось и на просторы прозы. В одной из анкет Всеволод Иванов писал, наверняка с известным вызовом, что современный прозаик должен учиться у Хлебникова и у академика Павлова, а Юрий Олеша в предисловии к книжке «Зверинец», изданной в 1930 г. группой друзей Хлебникова (была и такая), не только полностью соглашался с Ивановым, но и, заостряя провокационную ноту (примем во внимание время публикации с его повсеместно внедряемым лозунгом «учения у классиков»), писал: «Проза Хлебникова — образец умения изображать. Я поражаюсь удивительной простоте так называемой непонятности Хлебникова. ⟨...⟩ „Олень — испуг цветущий широким камнем“ — это академия для прозаиков. Пролетарские писатели призывают своих последователей учиться у классиков: Тургенева, Тол-

стого. Ложь! Гибель!! Только у Хлебникова! Если вообще нужно учиться у кого-либо».

Хлебников оказал свое влияние и на ленинградских обэриутов. Вслед за своим учителем они проникли в XVIII век, приняли его пророческий тон, но как бы себе на уме, в духе пародии, философского гротеска. Из этого круга вышел ранний Заболоцкий—одно из самых ярких явлений советской поэзии, вероятно, самый мощный из хлебниковских учеников. И ему пришлось получить свое—после поэмы «Торжество земледелия» он был резко раскритикован и мог убедиться, что максимализм, вдохновленный гармонической утопией «Ладомира», будучи введен в контекст 30-х годов, воспринимается как сознательная или бессознательная насмешка над действительностью, вконец отдалившейся от мечтанного идеала.

На Хлебникове же учится перед самой второй мировой войной поколение талантливых, погибших на пороге творческой зрелости поэтов-воинов. Среди них особенно выделяется Михаил Кульчицкий, поэт несомненно хлебниковского размаха и к тому же автор прекрасного стихотворения «Хлебников в 1921 году», в концовке которого предлагает с большим чувством меры присоединить к своему тексту «какое-нибудь стихотворение Хлебникова». Это предложение, сделанное читателю,—рискованный и в то же время обоснованный жест. Равно и молодая поэзия 60-х годов ощущает в «далеком прошлом» источник вдохновения и при любой возможности инстинктивно пользуется им. Пример—Вознесенский. Иногда речь идет и о продуманном выборе. Такова ритмизованная проза Олжаса Сулейменова, трактующая явление, называемое Россией, как сложный процесс взаимодействия Европы и Азии, процесс в развитии: «Россия! Красивое песенное имя. Я вижу собеседника, а ним легко говорить вдохновенно. Мы ищем совершенства, поэтому выдумываем его. И по образу нашей мысли строится будущая правда. 〈...〉

Россия! Я хочу сказать людям все слова, какие не могли, не успели и не хотели сказать мои расстрелянные в войнах отцы».

Восток и мир славянства—вот зачарованный круг, в котором пребывает Гуль-мулла, «священник цветов», как называли Хлебникова в Иране; круг, очерченный походами Красной Армии, круг «Детей Выдры», «Хаджи-Тархана», «Медлума и Лейли», «Трубы Гуль-муллы». Так же, как и Хлебникова, Сулейменова интересует лингвистика, он исследует «Слово о полку Игореве», этрусские надписи; его «Над картой Земли» содержит классически-хлебниковское исследование корня «иль»; он сравнивает названия рек: Или, Илим, Иллер, Иллинойс, Ихле, Вилия, Висла и т. д.; меры площади, имена; приходит к выводу, что стародавняя текучесть речных вод несет с собой воспоминание «старого, забытого имени Земли».

Нет, Хлебников не забыт. Русская поэзия помнит «сеятеля очей». Вспоминают о нем по-разному: и с раздражением, и испытывая угрызения совести. Вот, например, небольшое позднее стихотворение Асеева, пронизанное, в сущности, мучительным чувством вины:

Мне снилось: Хлебников пришел в Союз поэтов,
пророк, на торжище явившийся во храм...
Нагую истину самим собой поведав,
он был торжественно беспомощен и прям.
Вокруг него теснились мытари угрюмо,
но он, как облако, меж ними прошумел
о толстодушии былого толстосума...
А я помочь ему не смог и не сумел!
Я не отрекся, и петух не пел полуночь,
но сон прервался и вставать была пора...
А если мыслью и пылинки ты не сдунешь,
то как же ею с места сдвинется гора?[16]

Таково положение Хлебникова «вчера и сегодня», он всегда — навстречу будущему! Этот маг и мистик, этот «безумец», этот «проклятый», он для всех, кто смотрит на него широко раскрытыми глазами, был и остается ярким, парадоксально зримым источником духовной мощи, творческого размаха, скифской бодрости.

Хлебников, сроднившийся с русскими просторами, голодный оборванный бродяга, «чужой» всякой «власти»; чудом уцелевший в одиноком пути из Ирана; нет, он не оранжерейное растение, он — поэт народа! Щедрое раздаривание себя — вот причина его неисчерпаемости, и хватит его еще надолго! «Это хлеб» — так сказали мне о нем в одном русском доме, и в этом «хлебниковском» выражении ожил сам поэт.

Сегодня уже трудно относиться пренебрежительно к фантастическим идеям Хлебникова; как правильно отметил Спевак в предисловии к польскому изданию, продуктом фантазии уже перестали быть и стеклянные дома и пища, выработанная из планктона; Роман Якобсон в послесловии к первому тому своих избранных сочинений оценил опыты Хлебникова по «осмыслению» звуков как предвосхищающие многое в методике современной фонологии. Величайший подарок Хлебникова нам — его, «хлебниковское», измерение. Детская наивность этого дара воскрешает для нас ценность всего самого первичного, мы вновь обретаем способность изумляться; мы, жители мира, в котором такая категория, как воображение, отдана лишь футурологам и научным фантастам. В лучшем случае мы можем вообразить себе будущее как механическое соединение элементов нашего настоящего. Иначе у нас не получается. У Хлебникова

получалось иначе! Выдумка его была отважна! Его ставка на революцию была решительной и безусловной, и в отличие от многих своих друзей он так и не получил уроков чувства меры, так и не научился довольствоваться малым!

В сущности, Хлебников спроектировал нас, людей будущего. Но в итоге мы получились совсем иными, чем представлялось ему, мы ближе к космосу; но на Земле мы по-прежнему далеки от гармонии бытия в согласии с природой, наукой и собственной совестью. Проект воплотился в частностях, но не в сути. Тем хуже. Только для кого? Ответ на подобные вопросы дается свыше. Увы, для Хлебникова, наверное, только для него.

1969

Перевод Ф. И. Гримберг

Печатается по: Poezja. Warszawa, 1971, №7, s. 60—73.

В. Г. Ларцев

МИФОТВОРЧЕСТВО ИЛИ ФАНТАСТИКА-ПРЕДВИДЕНИЕ

Как-то в беседе Вениамин Александрович Каверин сказал: «Мы так богаты талантливыми людьми, что часто забываем про них, мало о них знаем, мало о них пишем. Вот в свое время непризнанные гении Поливанов и Хлебников, творчество которых по-настоящему начинают изучать только сейчас» (из архива автора).

Велимир Хлебников был личностью фантастической, легендарной — и в творчестве, и в науке, и во всем, из чего складывалась его недолгая и нелегкая жизнь. У него не было, как говорят, ни кола ни двора, хотя бы захудалого постоянного пристанища — вся жизнь в дороге, в странствиях: Петербург, Москва, Киев, Харьков, Баку, Персия... Н. Асеев писал о нем в поэме «Маяковский начинается»:

Он жил —
не ища
ни удобства, ни денег,
жевал всухомятку,
писал на мостах,
граненого слова
великий затейник,
в житейских расчетах
профан и простак.
Таким же, должно быть,
был и Саади,
таким же Гафиз
и Омар Хайям,—
как дымные облаки
на закате —
пронизаны золотом
по краям[1].

Свои художественные произведения, предвосхищавшие будущее, он сочинял в пути; свои научные гипотезы, когда-то считавшиеся чудачеством, а сейчас серьезно изучающиеся,— им тоже создавались в дороге. Он писал очень много, но мало издавал. Его любимое детище «Зангези», подготовленное им к печати в начале 1922 г., вышло уже после его смерти, в 1922 году. Единственное пока в нашей стране пятитомное собрание его произведений вышло в Ленинграде в 1928—1933 гг.

Несколько однотомников его произведений были выпущены разными издательствами в 1985 году, когда по решению ЮНЕСКО отмечалось 100-летие со дня его рождения. Сейчас творчество Хлебникова стало более популярным, его читают и изучают во многих странах, а поэтами и исследователями реализуется призыв Н. Асеева:

Он был Маяковского
лучший учитель
и школьную дверь запахнул
навсегда...
А вы — в эту дверь
напирайте,
стучите,
чтоб не потерять
дорогого следа![2]

Кто бы, когда бы, вплоть до наших дней, ни говорил, ни писал о В. Хлебникове, расхождения во мнениях о литературном его наследии оказывались чрезвычайными до крайности.

Помня об известном высоко комплиментарном, принадлежащем Маяковскому признании Хлебникова «Колумбом новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами», нельзя забывать и о тех, с чьих уст готов без тени сомнения сорваться вопрос: «Стоит ли говорить о нем всерьез?» Сам напрашивается здесь на упоминание тот факт, что вышедшие в последние годы статьи о Хлебникове содержат столь же энергичные в своей определенности, сколь и разные до прямой себе противоположности утверждения.

Если одного из современных исследователей поражает в творчестве поэта «интуитивная мощь и высочайшая сознательность»[3], то другой, напротив, считает, что «подавляющее большинство его произведений представляет собой своеобразные смысловые и языковые ребусы, шифры, в которых нередко трудно, почти невозможно разобраться с точки зрения собственно литературной...»[4] Стоящему за этими словами представлению о скудных по меньшей мере перспективах исследования художественного творчества поэта противостоит утверждение: «Изучение поэтики Хлебникова пока еще начинается»[5].

Было бы несправедливым относить к несостоятельным передержкам настороженно-критическое отношение к наследию поэта. Даже те, кто взыскует щедрых воздаяний творческим исканиям и свершениям Хлебникова, далеко не всё в них безоговорочно принимают. Мы стремимся сегодня не замалчивать, не сглаживать противоречия поэта, но объяснить их и, главное, показать, что в подавляющем большинстве своем они несут, если воспользоваться выражением Л. Толстого, «энергию заблуждения», приводившую когда прямо, когда косвенно, в конечном счете (т. е. отзываясь в исканиях восприемников, переосмысливаясь в читательском сознании вместе с движением времени) к впечатляющим, а иной раз и к пронзительно-смелым художественным открытиям.

Начать с того, что прошедшие десятилетия подтвердили правоту Ю. Тынянова, который возводил уникальное своеобразие художественного мира Хлебникова не только, как вспоминает Б. М. Эйхенбаум, к «случайным индивидуальным свойствам, но и к особенностям эпохи». Не доводись поэту быть одним из тех, кому посчастливилось предощутить ее движение к своему гребню, он бы не смог сказать о ней такое: «Дела художников пера и кисти, открытия художников мысли (Мечников, Эйнштейн), вдруг переносящие человечество к новым берегам...» (*IV, 290*),

Хотя слова эти едва ли не каждый готов расценить как предвосхищение эпохи НТР, «гуманизации знаний», нельзя, однако, тут же не оговорить того, что самый ошеломляющий «прорыв в будущее» не может не возбудить у читателя Хлебникова двойственного отношения. Отношения именно такого свойства, какое ощутил всякий, когда в воспоминаниях А. Лейтеса прочел: «Хлебников словно предсказал (в письме от 25 декабря 1916 г. к своим родителям) дату начала гражданской войны в нашей стране»[6]. Дело отнюдь не в ставшем ныне общим местом признании пронизанности научного в поэзии Хлебникова — мифологическим, в таком соседстве того и другого начал, которое подчас наносит им обоим обескураживающий урон. Дело в том, что даже он, если по-настоящему войдешь в хлебниковский художественный мир, побуждает заумно-казусное принимать все-таки всерьез, заставляя верить больше поэту, чем самому себе. Как не вспомнить хлебниковские «пророческие» цифровые столбцы, о которых выстраивавший их сказал: «...они дают предвидение будущего не с пеной на устах, как у древних пророков, а при помощи холодного умственного расчета» (*V, 241*). Как не подумать — это заблуждение, но заблуждение особого свойства, в котором Лев Толстой умел — кто станет уверять, что ему лишь одному то было дано! — черпать «художническую энергию».

И думается, что на такой, парадоксально-диалектический, дух изучение наследия Хлебникова настраивалось с первых своих шагов и остает-

ся в главном верным ему по сей день. Вернемся к воспоминаниям Б. Эйхенбаума о Тынянове. Отметив, что «он ⟨*Тынянов. — В. Л.*⟩ ценит даже числовые изыскания Хлебникова», ученый дает пояснения, в русле которых в общем-то лежит развиваемая нами мысль. Тынянов, как вспоминает Б. Эйхенбаум, ставя идею противоречивости во главу угла, глубоко и тонко понимал, что Хлебников мог предлагать «основать сословие художников числа», чем могло его заворожить «пространство Лобачевского»; откуда шла вера поэта в искусство, развивающееся «из клочков современных наук». Рассуждал же Тынянов так: «...нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже и не приемлемая для науки,— чтобы возникали в литературе новые явления ⟨...⟩ Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии...»[7] Энергии, добавим от себя, добытой иногда ценою таких издержек, а то и просто заблуждений, которые побуждают, не поддаваясь обольщениям, научное в художнических устремлениях Хлебникова иной раз безоговорочно взять в кавычки.

Поэтому всячески приветствуя сохранение в современных исследованиях творчества Хлебникова духа тыняновского понимания сугубо диалектических отношений в нем научного и художественного начал, мы не рискнули бы вслед за автором интересной по самому своему существу статьи о поэте увлеченно считать: «Его „заумь“ не поддается рациональному прочтению и систематизации»[8]. Нам более импонирует такое суждение З. С. Паперного, тоже касающееся — и опять-таки в тыняновском духе — сложно-противоречивых отношений поэзии Хлебникова с наукой: «Стало быть, мало констатировать ненаучность хлебниковского подхода. Важно и еще найти связь между лингвистическими изысканиями и образным видением».

* * *

Велимира Хлебникова всегда занимали многие области науки. «Любимая тема Хлебникова — овладение человеком при помощи науки природой. Радио будущего, которое объединит человечество, „радио-читальни“, единый мировой язык, светлые солнечные города из стеклянных ячеек, „пахари“ будущего в облаках на аэропланах — вот мечты Хлебникова...»[9]

«Свою позицию Хлебников нередко содержит под сеткой мысли и науки»[10],— удачно заметил Берковский.

В этой же связи вспоминается и высокая оценка поэта-ученого Всеволодом Ивановым. Как пишет в своих воспоминаниях его сын Вячеслав Всеволодович, отец в своей речи в 1960 году, посвященной 75-летию со

дня рождения поэта, «считал Хлебникова одним из величайших поэтов (в архиве отца осталось собрание хлебниковских рукописей, полученных им от Крученых). Достоевского, Хлебникова, Джойса и Пруста он в разговорах со мной называл среди наивысших вершин литературы, добавляя, что он удивляется, как после таких взрывов можно писать по-старому. Если кто не понимает Хлебникова, пусть его изучит, сказал в речи о Хлебникове отец. Литература была для него не менее серьезным занятием, чем современная физика и математика,—на нее требуется затратить не меньше, если не больше, умственных усилий»[11].

В наше время уже не является натяжкой или преувеличением сближение Хлебникова с именами таких ученых, как Эйнштейн, Циолковский, Н. Федоров, Вернадский и др. Геннадий Гор писал: «О контакте со всем живущим на Земле мечтали два современника: поэт Хлебников и геобиохимик Вернадский...

У Хлебникова было много общего с Циолковским: и поэт, и ученый рассматривали человека как потенциального хозяина вселенной. Но если Циолковский мечтал о завоевании безмерных пространств космоса, то Хлебников воспринимал и толковал человеческую культуру как силу, способствующую победе человека над временем... Хлебников был нужен поэзии и поэтам, как Эйнштейн физике и физикам. Хлебников был тем поэтом, который вносил в мир нашей современности утопические черты тонко угадываемого будущего и этим возбуждал поэтическую мысль на дальнейшие открытия, обострял чувства языка и природы»[12].

Мандельштам, как известно, в статье «Буря и натиск» сближал Хлебникова с Эйнштейном на основе увлечения «безумными идеями». А теперь эти многие, тогда «безумные», идеи и теории обернулись пронзительным научным предвидением.

Обращаясь к затронутой сфере наследия поэта, отметим, что ключевое — в наших, понятно, глазах — значение имеют такие очень весомо сформулированные им слова: «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл» (*V, 269*).

Судьба наследия Хлебникова убеждает в том, что приведенное его утверждение само обрело теперь тоже «второй смысл». Хотя и думаешь поначалу: речь идет о переходе обычного, «коммуникативного», смысла в переносный, образно-метафорический, смысл,—тут же ловишь себя, однако, на мысли о том, что на деле все существенно сложней. Скажем условно, «слова», оставленные нам Хлебниковым, обрели действительно второй смысл, смысл, открытый не для современников поэта, а для последующих, нынешних и, вероятно, грядущих поколений читателей. Он, этот смысл, имеет свой особый, хлебниковский, статус, и это дает право с

большей уверенностью расценивать его как второй подлинный смысл у Хлебникова (не будем говорить ригористически о нем одном, ибо сюда необходимо примкнут поэты и писатели, так сказать, конгениальные ему). Второй смысл — это смысл, возникший на почве взаимодействия научных устремлений Хлебникова (математических, научно-гипотетических, техницистских, социально-прогностических и т. п.) с его художническим мировидением: смысл, который как бы вынашивается временем, обязанный именно ему вторым своим рождением. Не случилось оно, значит, «слова» не по-хлебниковски «особенно сильны», значит, им дано нести лишь обыденный — не тот, что взыскуется поэтом! — смысл.

Понятно, что речь идет о том, что Хлебников предрекал, предвосхитил, провидел, пророчил, предощущал в своих стихотворениях и поэмах, статьях, письмах и др. Каждый из глаголов выбран применительно к той строго определенной сфере, где «зрение будущего» являло у поэта нередко прямо-таки ошеломляющую свою остроту. Если слова Хлебникова о том, что «пространство живого обладает неэвклидовыми геометрическими свойствами», подтвержденные затем догадкою Вернадского, заставляют сказать — тут он предвосхитил, предрек — цветное телевидение, современную архитектуру (речь об этом пойдет особо),— поэт провидел. А предощущал он, к примеру, вот что: «...малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания» (*IV, 290*), или «...игра в шахматы двух друзей, находящихся на противоположных точках земного шара, оживленная беседа человека в Америке с человеком в Европе» (*IV, 293*).

Словом, был он прирожденным и несравненным футурологом. Будущее было поистине — недаром поэт дал ему такое имя — его «домом». И если согласиться с Маяковским, говорившим о творчестве Хлебникова: «В основе своей — это поэзия», то в наибольшей мере приведенные слова оказываются справедливыми применительно к хлебниковской, говоря условно, футурологии.

Начать с того, что отдельные произведения поэта имеют прямое отношение к такой теперь популярной и необходимой отрасли науки, какой является экология. Верно пишет В. П. Григорьев: «...Самое неожиданное открытие Хлебникова эколог и рядовой читатель, да и филолог, со временем обнаружат в соответствующим образом прокомментированном произведении поэта, известном под названием „Взлом вселенной". Его сюжет показывает, что ситуация, обозначенная в популярной литературе как „бабочка Брэдбери", была впервые описана Хлебниковым, причем — почти невероятно! — с помощью аналогичного образа „бабочки", так что ситуацию эту по справедливости следовало бы именовать „бабочкой Хлебникова — Брэдбери".

Хлебников действительно был одним из первых, кто всем своим творчеством указывал на важность для человека самого пристального вглядывания в „среду обитания“ без какой-либо дискриминации живого и неживого, на необходимость вчитываться в „рукопись мира“, чтобы произвольно не нарушить равновесия, не подорвать единства человека и природы. Хлебников относится к природе как серьезный естествоиспытатель; поэтому вполне правомерно сопоставление его имени и имени такого выдающегося ученого, как академик Вернадский...»[13]

Прославился Хлебников и своей теорией «чисел», которая до сих пор еще по достоинству не оценена и до конца не понята.

Сгусток мыслей этой теории мы находим в стихотворении «Числа»:

Я всматриваюсь в вас, о, числа,
И вы мне видитесь одетыми в звери, в их шкурах,
Рукой опирающимися на вырванные дубы.
Вы даруете единство между змееобразным движением
Хребта вселенной и пляской коромысла,
Вы позволяете понимать века, как быстрого хохота зубы.
Мои сейчас вещеобразно разверзлися зеницы
Узнать, что будет Я, когда делимое его — единица.

Нас сегодня удивляет множество проблем и направлений, предсказанных Хлебниковым и в филологической науке. Это его «словотворчество», «звездный язык», «мировой язык», гнездо «языков» и образ языка, особый интерес к эсперанто, связи языка с музыкой, «самовитое слово», новый верлибр и своеобразное понимание поэтики и всего строя стиха и многое другое, глубоко и всесторонне обоснованное в книге В. П. Григорьева «Грамматика идиостиля».

Вполне естественно, что Хлебников, постоянно интересовавшийся различными областями наук, стараясь и в стихах и в статьях сказать об их дальнейшем развитии свое слово, не мог, конечно, не откликнуться поэтическим словом на новые технические завоевания, наконец, на развитие нового города.

Понятно, что он был знаком с творчеством поэтов, которые воспевали производство, работу заводов и фабрик, впоследствии вошедших в такие литературные группы, как Пролеткульт и «Кузница» — В. Казина, Н. Полетаева, Кириллова, Герасимова, Александровского и др. По-видимому, Хлебникову были по душе и их космические мотивы. Однако он и здесь шел своим путем, находя новые поэтические слова и приемы, не выхолащивая живую душу человека в стихотворениях о производстве и заводах, новом индустриальном городе.

Вот небольшое стихотворение 1919—1920 гг.:

Опять чугунный кипяток
Цветами красными клокочет,
Когда копун клеща тяжелого
Проносит медь, железо, олово;
Ухват руду хватает мнями
И мчится вдаль, влеком ремнями.
Громадным мясом великана
Руда уселась возле чана,
Чугун глотая из стакана,
И лился пот со лба чугунного,
Точно толстая панна.
Где печка с сумраком боролась,
Я слышал голос, ржаной как колос:
«Ты не куй меня, мати,
К каменной палате.
Прикуй меня, мати,
К девичьей кровати».
Он пел по-сельскому у горна,
Где вся рубаха даже черна.

Здесь мы видим яркое изображение производственного процесса, в данном случае литья, одухотворенного деянием нового человека, а найденные поэтические краски и точные образы создают перед читателями впечатляющую картину. Ведь уже первые две строки, звучащие афористически, заинтересованно вводят читателя в новый мир ощущений и деяния:

Опять чугунный кипяток
Цветами красными клокочет.

Эта новизна изображения в первую очередь достигается соединением слов, содержащих, на первый взгляд, разные понятия: «чугунный кипяток» — казалось бы, как это можно соединить расплавленный металл и... воду, кипяток? Но это-то соединение и создает точный и сразу бросающийся в глаза образ — «чугунный кипяток», расплавленный чугун кипит, бурлит. Но этот образ далее пополняется и усиливается опять-таки словами из другой области представлений: «чугунный кипяток» «цветами красными клокочет». Слово «цветами» здесь сразу воспринимается не как цветные оттенки, а именно цветы, причем в сочетании со словом «красные» оно дает представление и о красных цветах как таковых, и о красном расплавленном металле. Последнее слово двустишия «клокочет»

опять возвращает нас к производственному процессу, привнося дополнительную, уже «производственную», точность в образ «чугунный кипяток».

Это очеловечивание производственного процесса и его предметов наблюдается и дальше:

Громадным мясом великана
Руда уселась возле чана,
Чугун глотая из стакана,
И лился пот со лба чугунного,
Точно толстая панна.

«Руда» представляется как бы живой: она, как «громадное мясо великана», «уселась возле чана» и т. д. И еще один впечатляющий штрих: «лился пот со лба».

Но этим изображением поэт не ограничился. Он далее своеобразно говорит о связи города и деревни, о приходе в город, на производство людей из села:

Где печка с сумраком боролась,
Я слышал голос, ржаной как колос...

Частушка «Ты не куй меня, мати...», которую поет голос, едва ли была услышана поэтом где-то и когда-то, хотя по всем признакам кажется — она народного происхождения. Нет, ее создал гений Хлебникова и создал для данной именно ситуации. Ведь не сладко и не легко было молодым парням из деревни привыкать к заводскому труду. Эти слова:

Ты не куй меня, мати,
К каменной палате...

вырываются прямо из души деревенского парня. Вторые же две строки четверостишия:

Прикуй меня, мати,
К девичьей кровати.

подчеркнутой деревенской наивностью выражают его истинные желания, скрашенные мудростью и юмором частушки.

Хлебникова поистине чрезвычайно занимал вопрос, каким же будет город в будущем, и он обращается и к фантазии, и к предвидению. А одно из поздних стихотворений прямо называет «Город будущего».

Без всяких вступлений и размышлений с первых же строк поэт рисует в нем этот «город будущего»:

Здесь площади из горниц, в один слой,
Стеклянною страницею повисли,
Здесь камню сказано «долой»,
Когда пришли за властью мысли.
Прямоугольники, чурбаны, из стекла
Шары, углов, полей полет,
Прозрачные курганы, где легла
Толпа прозрачно-чистых сот,
Раскаты улиц странного чурбана
И лбы стены из белого бревна —
Мы входим в город Солнцестана,
Где только мера и длина,
Где небо пролито из синего кувшина,
Из рук русалки темной площади,
И алошарая вершина
Светла венком стеклянной проседи,
Ученым глазом в ночь иди!
Ее на небо устремленный глаз
В чернила ночи ярко пролит.

Вот такой, пока в общих чертах, будущий город Солнцестан. Но уже здесь все соответствует тому, чтобы город был назван «Солнцестан» — светлый, прозрачный, объемный, просторный. В этом городе, где «камню сказано „долой“», почти всё из стекла. Недаром поэт это слово употребляет несколько раз: «площади», «стеклянною страницею повисли», «из стекла шары», «стеклянная проседь». Но эту «стеклянность» выражают и такие синонимы: «прозрачные курганы», «толпа прозрачно чистых сот», «лбы стены из белого бревна» и т. п.

Наконец, эта «стеклянность» и прозрачность подчеркивается и новыми просторами города: «полей полет», на «прозрачные курганы» «легла толпа прозрачно чистых сот», т. е. улицы многоэтажных светлых домов с окнами-сотами.

Впечатляющая картина «города будущего» создается и чисто «хлебниковскими» выражениями, построенными или на точном созвучии, или на аллитерациях, или на каламбурах, или на соединении двух далеко отстоящих друг от друга по значению слов: «стеклянная страница», «площади из горниц», «полей полет», «толпа сот», «лбы стены», «стеклянная проседь».

Об «алошарой вершине» читаем:

Ее на небо устремленный глаз
В чернила ночи ярко пролит.

Эта «стеклянность» и «прозрачность» в последующих строках стихотворения увеличивается и уплотняется, и город уподобляется «стеклянной книге», где «каждая стеклянная страница», «высокий горниц ствол» — высотное здание, небоскреб, устремленные в бесконечное синее небо:

О, ветер города, размерно двигай
Здесь неводом ячеек и сетей,
А здесь страниц стеклянной книгой,
Здесь иглами осей,
Здесь лесом строгих плоскостей.
Дворцы-страницы, дворцы-книги,
Стеклянные развернутые книги,
Весь город — лист зеркальных окон...

И далее неожиданно идет строка:

Свирель в руке суровой рока.

Это ведь предвидение того, что быстрое развитие науки и техники будет способствовать не только развитию города, построению его величественных зданий и проспектов, но и созданию разрушительных орудий еще невиданной силы. «Свирель в руке суровой рока» способна этот стеклянный город-книгу в один миг сровнять с землей. Эта мысль, как будет показано, проходит и в ранней поэме «Журавль».

«Город будущего» изображается поэтом и в контурах, которые близки нашему сегодняшнему дню. Вот вдохновенные строки из поэмы «Ладомир», пронизанные точностью, исторической социальной осведомленностью и научной перспективой:

...Пусть пространство Лобачевского
Летит с знамен ночного Невского.
Это шествуют творяне,
Заменивши *Д* на *Т*,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте.
Это Разина мятеж,
Долетев до неба Невского,
Увлекает и чертеж
И пространство Лобачевского.
Пусть Лобачевского кривые
Украсят города
Дугою над рабочей выей
Всемирного труда.

17 — 1987

Воспевая «всемирный труд», поэт хотел бы, чтобы подобные праздничные шествия мира и труда украсили весь земной шар, он воспевает здесь, говоря лозунговыми и в то же время такими насущными и необходимыми сегодня словами для всех жителей планеты,— мир во всем мире. Да и само название поэмы — «Ладомир» — говорит об этом.

Кстати сказать, мысли о мировом ладе всегда тревожили Хлебникова, в подтверждение этого можно было бы привести ряд его стихотворных строк и высказываний.

Я упомяну здесь только об одной его идее, пусть тогда и наивной и необоснованной, о создании общества «Председателей земного шара», первым «председателем» которого он был «избран» (пускай и в шутовской обстановке) в 1920 году.

Уже говорилось о том, что Хлебников мыслил вселенскими масштабами, объединяя проницательным взглядом в будущем космос и землю, человека и природу, жизнь и смерть. Хочется вспомнить в этой связи о стихотворении из цикла «Конь Пржевальского», написанном в 1909—1910 годах и впервые опубликованном в «Литературной газете» в дни юбилея поэта — 13 ноября 1985 года. «Оно,— пишет публикатор А. Парнис,— в уитменовском духе — о поэзии, о ее роли в утверждении связи с миром». Мы бы добавили: о мироздании и земле, о человеке в необъятной вселенной, о его жизни и смерти:

Я не знаю: Земля кружится или нет,
Это зависит, уложится ли в строчку слово.
Я не знаю, были ли мо⟨ими⟩ бабушкой и дедом
Обезьяны, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ я не знаю, хочется ли мне сладкого
или кислого.
Но я знаю, что я хочу кипеть и хочу̀, чтобы солнце
И жилу моей руки соединила общая дрожь.
Но я хочу, чтобы луч звезды целовал луч моего глаза,
Как олень оленя (о, их прекрасные глаза!).
Но я хочу, чтобы, когда я трепещу, общий трепет
приобщился вселенной.
И я хочу верить, что есть что-то, что остается,
Ко́гда косу любимой девушки заменить, напр⟨имер⟩,
временем.
Я хочу вынести за скобки общий множитель,
Соединяющий меня,
Солнце, небо, жемчужную пыль.

У Хлебникова не просто антропоморфизм, у него часто жизнь природы и человека сливается воедино, обнаруживает человеческое в явлениях природы.

Эти начинания потом продолжит Заболоцкий, превратив их в более или менее сложившуюся теорию о возникновении элементов человеческого в растениях, а затем в животных.

Вот небольшое стихотворение 1916 года:

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды — невод, рыбы — мы,
Боги — призраки у тьмы.

То, что было лишь нащупыванием этого взгляда на жизнь природы и человека в ранних его стихотворениях, потом проявилось в яркой форме. Вот начало стихотворения 1921 г. «Осень»:

Где опустило солнце осеннее
Свой золотой и теплый посох,
И золотые черепа растений
Застряли на утесах,
Реяли сонные тучи осени синей.
По небу ясному мечется иней:
Лишь золотые трупики веток
Мечутся дико и тянутся к людям:
«Не надо делений, не надо меток,
Вы были нами, мы вами будем».

Обратим внимание на афористическую формулу бесконечного круговорота в природе: «Вы были нами, мы вами будем». То, что «мы вами будем», утверждалось тысячелетиями и проявлялось у многих поэтов прошлого. А вот присоединение к этой формуле «Вы были нами» — находка Хлебникова, классически продолженная Заболоцким.

Весьма перспективна проблема «космос Хлебникова». Поэт не только всматривается в космос, он, ученому подобно, создает свою картину мироздания с искривленным пространством Лобачевского, с доказательствами своих числовых выкладок. Главное же заключается в том, что в своих поэтических образах он высказал твердую веру в покорение далей космоса. Например, в поэме «Ладомир» мы встречаем такие игривые и в то же время проникнутые уверенностью в покорении космического пространства строки: «чокаясь с созвездьем Девы», «Хватай за ус созвездье Водолея», «Бей по плечу созвездье Псов!». До созвездий Девы, Водолея, Псов, верно, сейчас еще далеко, но вот «Вега-1» и «Вега-2» побывали вблизи Венеры, спустили на нее посадочные аппараты для изучения ее

поверхности, а затем пролетели через газопылевую атмосферу и плазменную оболочку Кометы Галле́я.

Увлечение идеями Циолковского навевало поэту строки о космических путешествиях человека в других мирах Вселенной, о переносе языка Земли в другие созвездья (здесь идея не только о единстве всех людей планеты, но и всей Вселенной).

Поэт нашел и впечатляющий образ космического корабля, который мог бы принять и современный поэт, свидетель многих полетов в космос:

...Самыми крылами лебедь
Летит из волн свинцовой вьюги.

«Грядущего творца» он называет «помощником небес», который, используя «великую силу рычага», «копотью проре́жет небеса». Причем Хлебников все время обращается к потомкам, ведет с ними разговор о покорении космоса, направляет их усилия и стремления, предсказывает результат их дерзновенных свершений:

Пусть небо ходит ходуном
От тяжкой поступи твоей,
Скрепи созвездие бревном
И дол решеткою осей.
⟨. . . . .⟩
Поставив к небу лестницы,
Надень шишак пожарного,
Взойдешь на стены месяца
В дыму огня угарного.
Надень на небо молоток,
То солнце на́ два поверни,
Где в красном зареве Восток,—
Крути колеса шестерни.

Поэт настолько чувствует силу «творцо́в грядущего» и свою личную, что готов в своих поэтических строках на что угодно, когда с веселостью пишет:

Мы в ведрах пронесем Неву
Тушить пожар созвездья Псов.

Конечно, постоянные раздумья Хлебникова о смысле жизни, превращениях в природе, явлениях Вселенной, поэтический опыт, накопленный в результате различных экспериментов, не могли не вылиться в настоящие поэтические шедевры, все чаще и чаще выходившие из-под его пера, особенно в последние годы жизни.

К таким блестящим завоеваниям ума и чувства следует отнести стихотворение 1921 года «Иранская песня». От него веет особой простотой выражения и образностью, той легкостью и чистотой, которая приходит к поэтам после долгих мучительных исканий, хотя оно и посвящено вечным проблемам. Но поэт пишет так, будто этих проблем нет и не было, что это — сама жизнь во всем своем многообразии,— это происходит потому, что он давно обо всем передумал и все пережил.

Первая часть стихотворения (деление мое. — *В. Л.*), состоящая из 12 строк, рисует «жизнь» вечной природы и обычную повседневную жизнь людей, занятых своим делом и как бы «отбывающих» свой срок на этой земле: «Ходят двое чудаков / Да стреляют судаков», «Уху варят и поваривают». Придет время, их не будет, поэтому поэт и вкладывает в их уста такие народные слова: «Эх, не жизнь, а жестянка!» — которые давно стали поговоркой.

Вторая часть стихотворения, состоящая из 10 строк, рисует достижения в науке и технике — «ходит в небе самолет» и тут же, обращаясь к фольклору, говорит о «скатерти-самобранке», называя ее уже по-хлебниковски — «самолетова жена». Он верит в «скатерть-самобранку», что она «случайно запоздала»:

Верю сказкам наперед:
Прежде сказки — станут былью.

И тут же с веселой грустью добавляет:

Но когда дойдет черед,
Мое мясо станет пылью.

«Веселая грусть» и «образуется» здесь словом «мясо», которое как бы снижает все переживания в связи со смертью и впитывает в себя все, что связано с человеческой сущностью.

Далее поэт заглядывает в далекое будущее, рисуя новое общество и новых людей.

Одним из самых пронзительных творений провидящего гения Хлебникова видится поэма «Журавль».

О поэме писали немало, ее, однако, не причислить к разряду достаточно изученных. Впрочем, поправимся: было сделано столько, сколько позволяли времена, в какие она вызывала отклики. Один из последних, кажется, принадлежит Н. Л. Степанову. В известной его монографии о Хлебникове о «Журавле» сказано вот что: «„Журавль“ знаменовал романтический бунт против буржуазной цивилизации, трагическое неприятие современности, призыв к „естественному человеку“, во многом оказавшийся близким молодому Маяковскому»[14]. Поэма уместно соотносится

Степановым с «Маркизой Дэзес», явившейся как бы прологом к «Журавлю». В монографии справедливо отмечается, что уязвимые стороны автора поэмы в послереволюционную пору преодолеваются. В «Ладомире» Н. Л. Степановым с достаточным на то основанием усматриваются ответы на вопросы, с трагедийным звучанием поставленные в «Журавле».

Как видим, самое основное о поэме сказано. Но теперь хочется ее перечитать, взяв на себя смелость поразмыслить над тем, не обрела ли поэма в самую недавнюю пору новый — по-хлебниковски второй смысл. Ведь и действительно, именно последнее время прямо-таки воочию открыло нам, как можно в их призме существенно иначе, чем прежде, истолковать поэму «Журавль». Поясним сразу: время, открывшее ее второй смысл,— это время, которое вызвало к жизни поэму Е. Евтушенко «Мама и нейтронная бомба». Имеется в виду не столько та самая пора, когда обернулась делом адская мысль взять нейтронную бомбу на вооружение, сколько та социально-психологическая почва, на которой могло быть принято это человеконенавистническое решение. В. Хлебникову дано было поистине пророчески предугадать — и тут не обошлось без «ума холодных наблюдений», без, говоря словами поэта, «холодного умственного расчета» — нейтронную бомбу не как чудовищное научно-техническое изобретение, но как социально-психологический феномен, именно — как «венец творения», но в «наоборотном мире», в нем, и только в нем одном.

«Журавль» — это символ, конечно же, техники, машины, угрожающей железной своей неумолимостью человеку. Но тут, как уже говорилось, заключен лишь первый смысл поэмы, который прямо перекликается с общим для многих русских футуристов болезненно-острым переживанием «конфликта живого и железного». Второй же смысл «Журавля» — в обращенном к человечеству стихе-вопросе, который был подлинным «прорывом в будущее», непостижимо точным футурологическим предостережением-провидением. Вот он, стих-вопрос: «Зачем же вещи мы балуем?» — поистине предвещающий, если его брать вместе с другими, тесно сопряженными с ним строками поэмы, «нейтронный кошмар».

Мне кажется, прежде всего он предстает перед нашим мысленным взором, когда читаешь такие фрагменты из текста поэмы:

О, род людской! Ты был как мякоть,
В которой созрели иные семена!
...Злей не был и Кощей,
Чем будет, может быть, восстание вещей.
...И в свете том яснеют толпы мертвецов,
В союз спешащие вступить с вещами.

Наверное, слушателям и читателям вспомнились строки из поэмы Е. Евтушенко. И более других, возможно, такие:

Боже,
до чего доводит жадность к вещам.
Из-за этого, наверно,
и придумали нейтронную бомбу...

Не будем говорить о перекличках мотивов трупа и вещи, какие чаще других возникают у читавших «Журавля» и поэму «Мама и нейтронная бомба». Не будем высказывать и предположения насчет влияния «Журавля» на Е. Евтушенко как автора «Мамы и нейтронной бомбы». Дело ведь в том, что не Хлебникову, но именно времени, от неумолимого наступления которого с содроганием предостерегал поэт, обязана своим происхождением «Мама и нейтронная бомба». Не будем также сравнивать эти очень разные — если брать их как явления художества — вещи.

Оставим опять-таки в стороне вопрос о степени совершенства «Журавля». Нас занимает второй ее смысл, на котором, думается, многое и очень важное стоит в творческом наследии Хлебникова, взятом в целом. Хочется лишь еще раз подчеркнуть, что источник его, «второго смысла», не наитие, а острое, оттачиваемое поэтическим поиском художническое зрение будущего. В этом убеждает сравнение «Журавля» с «Маркизой Дэзес», верно намеченное Н. Л. Степановым.

Соображения относительно «второго смысла», лишь контурно здесь представленные, хотелось бы порекомендовать учесть — не без критического, понятно, анализа — исследователям Хлебникова. Это, не исключено, позволит в какой-то степени преодолеть противоречия в суждениях о наследии поэта, характеристикой которых мы предварили свой разговор о нем. «Второй смысл», возможно, приблизит нас в чем-то и к верному пониманию сугубо специфического соотношения в творчестве Хлебникова научного и художественного начал, которое в наших глазах имело и имеет ключевое значение для дальнейшего изучения наследия поэта.

Кончить же хочется обращением: давайте вверимся футурологическому чутью Хлебникова — ведь есть же на то основания! — выраженному, думается, в заключительных стихах поэмы «Журавль»:

Но однажды он поднялся
и улетел вдаль.
Больше его не видали.

Вверимся, памятуя, что поэт в том же «Журавле» корил человека словами: «Ты расплескал безумно разум», как бы завещая собрать его, собрать себе во спасение.

* * *

Некоторые строки и выражения Велимира Хлебникова дали «жизнь» целым стихотворениям последующих поэтов, служили отправной точкой для создания отдельных образов и картин.

Мотив жизни и смерти в природе позднее будет широко использован в ряде стихотворений Н. Заболоцким.

Когда Ильф и Петров создавали образ миллионера Остапа Бендера, они, наверное, знали такие вот строки Хлебникова из «Ладомира»:

...Будет некому продать
Мешок от золота тугой.

Ведь концовка «Золотого теленка» почти точно совпадает с этими строчками.

В «Четвертом измерении» П. Антокольского раздумья о времени навеяны, по-видимому, такими строками Хлебникова:

...Время не любит удил
И до поры не раскроет свой рот.

Хлебников обладал особым даром предвидения находить такие слова и выражения, целые строки, которые потом получали преломление, развитие у его современников и последующих поколений поэтов.

В свою очередь, Заболоцкий высоко ценил поэзию Хлебникова, в одном из писем к К. Э. Циолковскому он Хлебникова называет «гениальным поэтом» и цитирует одно из его стихотворений, проникнутое духом великого ученого. Нельзя здесь не отметить особое тяготение к трудам К. Э. Циолковского у Хлебникова и Заболоцкого.

Причем, последний, что называется, вплотную занимался его научными трудами, которые впоследствии легли в основу его многих поэм и стихотворений, состоял с ним в переписке.

Ряд интересных примеров приводит В. П. Григорьев в главе «Хлебников в цитатах и сопоставлениях» своей книги «Грамматика идиостиля»: использование слов и выражений Хлебникова такими поэтами и писателями, как Маяковский, Блок, Асеев, а также современными поэтами.

Как здесь не вспомнить слова — пускай слишком восторженные, написанные в пылу особой увлеченности — Мандельштама из статьи «Буря и натиск»: «Каждая его строчка — начало новой поэмы. Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень».

О значении своего творческого наследия для будущих поколений сам поэт точно и открыто, простыми словами сказал в небольшом пророческом стихотворении 1922 года:

Еще раз, еще раз
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.

Действительно, пророческие, почти библейские интонации передают и сознание трагизма собственного положения, и усталую убежденность в нужности всем людям сделанного им, и надежду быть услышанным, понятым, надежду на читателя, от которого только и зависит возможность разрешающего драматическую коллизию катарсиса[15].

Е. Р. Арензон

«ЗАДАЧА ИЗМЕРЕНИЯ СУДЕБ...» К пониманию историософии Хлебникова

Методология современного хлебниковедения не случайно определяет наиболее верный ориентир в изучении творчества поэта: занимаясь любым вопросом его наследия, привлекать разные тексты, вне зависимости от жанра, степени завершенности, тематического ряда. Только при таком методе широких и открытых контекстов выявляются содержательные аспекты хлебниковского мифологизирования, неумолимо ассимилирующего и преображающего на свой лад материалы и приемы науки, искусства, непосредственной реальности[1].

То, что имеет отношение к «историософии» Хлебникова, заключено не только в его статьях и работах собственно научной ориентации («Учитель и ученик», «Наша основа», «Доски судьбы») или в исторических по теме поэмах (строевых единицах его «сверхповестей»), но и в кажущихся стилистически независимыми стихотворных фрагментах, в заметках литературно-полемического характера, в частных письмах и дневниковых — без начала и без конца — записях на случай, впрок...

Одни и те же поэтические мотивы и образы, ключевые слова и тематические ситуации можно наблюдать в этих разнокалиберных и разнодатируемых текстах. Причем какая-нибудь совершенно темная деталь в, вероятно, законченной вещи получает свое объяснение в отрывке, не имеющем с предыдущим произведением явной тематической или стилистической связи.

При эллиптическом характере хлебниковского творчества собрания его произведений сами по себе являются своеобразными автокомментариями: одна вещь отсылает к другой, один текст проясняет нечто в другом.

Но это только подчеркивает необходимость тщательного и глубокого литературоведческого комментария, который должен выявить генезис хлебниковских идей и мотивов (исторического характера, в частности).

Например, о славянских настроениях и построениях Хлебникова написано немало; собран интересный биографический и творческий материал, сделавший тему как бы самоочевидной[2]. Но объяснить важный для него славяно-мусульманский симбиоз (славянофильство весьма странного толка!)—еще довольно трудно.

Как общая посылка справедливо замечание, что «Хлебников очень рано преодолел европоцентризм, господствовавший в исторических воззрениях его современников»[3]. Однако совершенно необходим конкретный историко-литературный комментарий, который проследил бы последовательность движения поэта к восприятию культурных миров за пределами Европы. На кого он в данном случае опирался? Какие можно проследить параллели?

Объясняя смысл своих научно-исторических штудий, Хлебников называл мыслителей прошлого, предвидевших «победу числа над словом» как способ познания законов человеческого развития.

Современное хлебниковедение значительно продвинулось вперед, интерпретируя научный контекст идей Председателя земного шара[4].

Но с этой точки зрения остается неисследованной русская литература XIX века, проявлявшая интерес к выявлению всеобщих законов мирового развития, к проблеме объективного (даже математического) выражения этих законов.

При всей оригинальности своего мышления Хлебников как поэт и философ родился и развивался не в культурной изоляции. И его перекличка с классическими цивилизациями прошлого была бы невозможна вне атмосферы противоречий и тенденций современной, близкой ему, культуры.

Очень важно за далекими, самим поэтом названными предшественниками (Пифагор, Будда, Мэн-цзы) увидеть явления (лица) непосредственно близкого к Хлебникову культурного круга. Кстати и понять, почему этот ближний план он если не игнорирует, то по большей части сознательно не называет.

I

В век книг
Воскликнул я: «Мы только зверям
Верим!»
(*НП, 205*)

Главная тема размышлений и исследований Хлебникова—время (в противоположность пространству неосвоенная, неосознанная сфера человеческого бытия).

Хлебников называет себя «времяпащцем», «времямазом», «королем времени»: «таким я уйду в века—открывшим законы времени» (*V, 304*).

«Зверь» наряду с «числом» — образы (или координатные параметры) времени.

«Наибольший ток возможен при наибольшей разнице напряжений, а оно достигается шагом вперед (число) и шагом назад (зверь)», — так Хлебников определяет общий энергийный принцип времени в историософской работе «Время мера мира» (Пг., 1916, с.13).

Символическое изображение мировой истории как некоего маятника находим в стихотворении «Зверь + число» (1915)[5].

Хлебниковский «зверь» не есть ли своеобразная парафраза «дионисийства» Ницше как спонтанно-буйного начала жизни? Соответственно «число» не сопрягается ли с «аполлонизмом», то есть с противоположным по смыслу мировым началом — логически членящим, интеллектуально-упорядочивающим? Сюжетное ядро некоторых его поэм («Гибель Атлантиды», «Поэт») представляет собой композиционное напряжение двух этих онтологических начал.

Как бы в согласии с циклическим круговращением Земли в некоей точке солнцеворота происходят смены исторических периодов, характерных преобладанием то язычески-цельного, стихийного восприятия мира, то рассудочно-научной дезинтеграции[6].

В черновой записи Хлебникова начала 20-х годов «Что я изучил» (*V, 274*) на первом месте — «звери», потом «числа» и «азбука».

Звери интересовали и волновали Хлебникова в своем реальном, физическом обличье. В первой его юношеской декларации 1904 г. читаем: «Он высоко поднял стяг галилейской любви, и тень стяга упала на многие благородные животные виды» (*НП, 318*). Библейская реминисценция проглядывает и на одной из последних его страниц 1922 г.: «Зверям и растениям было возвращено право на жизнь, прекрасный подарок. И мы снова счастливы: вот лев спит у меня на коленях» (*IV, 299*).

Хлебников верил в лечебную силу, исходящую от зверей. Отсюда его прекрасный образ: «глаз зверя больше значит, чем груда прочтенных книг».

«Зверинец», откуда взята эта фраза, — классическая вещь, завораживающая и наглядно-объективная образность которой, кажется, доступна всем, хотя строки о «видах» и «верах» предупреждают, что за поэтическим изображением зоосада кроется какой-то глубинный, «метафизический», смысл, распространяющийся на каждую деталь и всю картину в целом.

Отчасти однолинейное, облегченное восприятие хлебниковского шедевра объяснимо отсылкой его известным критическим комментарием к «Песни о себе» У. Уитмена с характерным для американского поэта пафосом описательной и бесконечной перечислительности:

Где пантера снует над головой по сучьям,
Где охотника бешено бодает олень,
Где гремучая змея на скале нежит под солнцем свое
дряблое, длинное тело.
Где выдра глотает рыбу,
Где аллигатор спит у реки, весь в затверделых прыщах,
Где рыщет черный медведь в поисках корней или меда,
Где бобр бьет по болоту веслообразным хвостом...
и т. д.

Этот текст, действительно, напоминает «Зверинец», хотя Хлебников не «пародировал» Уитмена, как сказал, заметив это сходство, К. Чуковский в 1913 г., и едва ли в буквальном смысле «подражал» ему (комментарий Н. Харджиева—*НП, 454*).

Хлебников, как известно, решительно утверждал творческую независимость своей вещи. Другое дело, что он знал и любил Уитмена и предложенная параллель безусловно имеет литературную значимость. И если «живописная образность» «Зверинца» чисто хлебниковская, выходящая за пределы поэтики Уитмена[7], то какое же сходство прежде всего бросается в глаза? Конечно, синтаксическое строение стиховых фраз, точнее—анафорическое их движение с наречия «где». Но в таком случае почему не посчитать за возможный образец для Хлебникова и нижеследующий фрагмент из русского писателя?

«Говоря о московских гостиных и столовых, я говорю о тех, в которых некогда царил А. С. Пушкин, где до нас декабристы давали тон, где смеялся Грибоедов, где М. Ф. Орлов и А. П. Ермолов встречали дружеский привет, потому что они были в опале; где, наконец, А. С. Хомяков спорил до четырех часов утра, начавши в девять; где К. С. Аксаков с мурмолкой в руке свирепствовал за Москву, на которую никто не нападал...; где Редкин выводил логически личного бога ad majorem gloriam Hegelis; где Грановский являлся с своей тихой, но твердой речью; где все помнили Бакунина и Станкевича; где Чаадаев, тщательно одетый, с нежным, как из воску, лицом, сердил оторопевших аристократов и православных славян колкими замечаниями, всегда отлитыми в оригинальную форму и намеренно замороженными; где молодой старик А. И. Тургенев мило сплетничал обо всех знаменитостях Европы ⟨...⟩, где Боткин и Крюков пантеистически наслаждались рассказом М. С. Щепкина и куда, наконец, иногда падал, как конгривова ракета, Белинский, выжигая кругом все, что попадало»[8].

Герцен, которого около 1905 г. стали открыто печатать в России,—чтение для молодежи того времени новое и захватывающее. (Арестованный

за участие в студенческой демонстрации в ноябре 1903 г., Хлебников писал родным из тюрьмы: «Я недавно занялся рисованием на стене и срисовал из „Жизни“ портрет Герцена»[9].) Процитированный фрагмент «Былого и дум» (глава «Не наши», об отношениях славянофилов и западников) мог быть ему особенно интересен.

Любопытно, что отрывок из этой главы (о П. Я. Чаадаеве) был включен в книгу «Философские письма П. Чаадаева», изданную в Казани в 1906 г. Редактировал издание приват-доцент естественного факультета Казанского университета В. Ивановский; французские тексты перевел соученик Хлебникова по гимназии Б. Денике.

И если у Герцена «свирепствовал за Москву» К. Аксаков, то Хлебников как бы в тон «передовому бойцу славянофильства» (С. Венгерову) семьдесят лет спустя клянется, что будетляне будут «свирепствовать, как новая оспа, пока вы не будете похожи на нас, как две капли воды» (*V, 187*). И если «замороженными» были колкости Чаадаева, то и «славянские чувства» студента Хлебникова «заморожены» петербургским сквозняком, о чем сообщает он матери (*V, 284*).

Но самый важный и самый ожидаемый в данном случае вопрос — где же здесь звери? Зверей у Герцена, действительно, нет, но весь этот пассаж о московских гостиных, сочетающий ностальгическую патетику воспоминаний с тонкой иронией свидетеля и участника подобных сборищ, несомненно, вызывает представление о своеобразном аттракционе или кунсткамере, нечто специально подобранное напоказ, собрание диковин (каким является, в частности, и зверинец).

Для Хлебникова идея метафорической соотнесенности людей с животными очень естественна. Поэтому и герценовское описание он мог воспринимать в подобном ключе (имея в виду и другие ассоциативно сходные, литературные примеры[10]). «Недавно посетил „вечер Северной свирели“, — сообщает он отцу в 1908 г., — и видел всех: Ф. Сологуба, Городецкого и других из зверинца...» (*V, 284*). «Зверинец» в данном случае употреблен как-то спокойно-объективно, вне явных оценочных эмоций. Хотя возможен контекст вполне отрицательный: «В зверинце клеветников России состоят: Мережковский, Арцыбашев, Сологуб, Ремизов» (черновая запись 1912 г. — *НП, 410*). И вполне положительный: «Я имею свой небольшой зверинец друзей, мне дорогих своей породистостью» (повесть «Ка» — *IV, 48*).

Спектр зоологических уподоблений у Хлебникова чрезвычайно разнообразен. От «насекомого Ремизова» (*V, 179*) до alter ego — «бабочки» («Мне, бабочке, залетевшей в комнату человеческой жизни» — *III, 324*). От уличных толп людей — «кроликов» («Ка», «Письмо двум японцам» — *V, 156*) до «белых зверей — оленей» (в «Ночном обыске» белогвардейцы, за которыми охотятся матросы, — *I, 265*).

Подобными уподоблениями, так сказать, прошит весь текст «Зверинца»: в обитателях зоосада проглядывают лики исторических деятелей (Иван Грозный), современных мыслителей (Ницше, Иванов), литературных героев («старосветские помещики» Гоголя). Более того, животные виды напоминают о человеческих расах (монголы) и вероисповеданиях (буддизм, ислам).

В символическом аспекте «Зверинца» есть несомненная связь с жанром средневековых «бестиариев», восходящих к известному на Руси с киевского периода раннехристианскому сборнику рассказов о животных и растениях — «Физиолог». Традицию зоолого-мистической экзегезы — самую существенную особенность этой аллегорической литературы — Хлебников трансформирует для выражения своей точки зрения на причину и смысл культурно-этнического разнообразия человечества: «...на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть Бога» (*НП, 286*), иначе говоря — на свете потому так много культур и народов, что они имеют свою телеологию, свою предустановленную цель.

Логическая основа такого восприятия мира — возникшее на почве славянофильства учение о культурно-исторических типах. Полнее всего оно выражено в книге Н. Я. Данилевского «Россия и Европа», содержание которой, несмотря на заголовок и подзаголовок — «Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому» — шире обозначенной оппозиции и претендует на философский универсализм.

Исходный тезис книги — нетождественность цивилизации европейской с общечеловеческой, а главный вывод — наличие разных цивилизаций во всемирной истории, ни одна из которых не может представлять высшую точку развития.

Естественник по образованию, Н. Я. Данилевский свою историософию сопрягает с картиной растительного и животного мира. Ход его рассуждений: ни одна ботаническая форма не осуществляет наилучшим образом идею растения. В животном мире то же самое. Человек не есть высшее осуществление идеи животного. Во многих случаях он стоит ниже других видов — хуже, чем рыба, передвигается в воде, хуже, чем лошадь, по земле и т. д.

Поскольку эволюционной непрерывности видов не существует, морфологические явления, по Данилевскому, представляют неизменяемые и не приводимые к общему знаменателю, разные по происхождению «типы». Если это верно для растительного и животного мира (Данилевский антидарвинист, как и его последователь Н. Н. Страхов, также зоолог по образованию), то верно и для человечества: «Начала цивилизации одного культурно-исторического типа не передаются народам другого типа. Ка-

ждый тип вырабатывает ее для себя, при большем или меньшем влиянии чуждых, ему предшествовавших или современных цивилизаций» (глава «Законы культурно-исторических типов»)[11].

В образно-поэтическом мышлении Хлебникова эта борьба с очевидностями позитивизма XIX века (характерно — по ассоциации — название культурологической работы Н. Н. Страхова — «Борьба с Западом в нашей литературе», 1882) предстает как героическое преодоление господствующих научных стереотипов и выход в иное — «до» и «пост» — научное сознание: «Пусть на могильной плите прочтут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он не видел различия между человеческим видом и животными видами и стоял за распространение на благородные животные виды заповеди и ее действия „люби ближнего, как самого себя"» (*НП, 318*). Так начинается первая декларация Хлебникова, из которой уже цитировались слова про «стяг галилейской любви».

В «Зверинце», через пять лет после этой декларации, антипозитивизм приобретает форму своеобразного тотемизма: «Где верблюд, чей высокий горб лишен всадника, знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая... Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность ислама. / Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды» (*НП, 285*).

Авторский комментарий в письме к В. И. Иванову: «Я был в Зоологическом саду, и мне странно бросилась в глаза какая-то связь верблюда с буддизмом, а тигра с исламом... Волнующие нас веры суть лишь более бледный отпечаток древле действовавших сил, создавших некогда виды. Вот моя несколько величественная точка зрения» (*НП, 356*).

Представляет несомненный интерес (и ждет своего полного выяснения) тот путь, по которому Хлебников пришел к этой метафизической высоте. По крайней мере небезразличны к этому вопросу нижеследующие рассуждения знатока старинной псовой охоты А. С. Хомякова о соотношении собачьих пород с культурными регионами человечества: «Точно так же, как граница римского или германо-романского мира определяется борзыми с острыми, назад опрокинутыми ушами, а мир ислама вислоухими, так и мир славянский может гордиться своей самобытною породою. Густопсовая принадлежит очевидно области лесной; она уступает своим соперникам в силе, но далеко превосходит их своею баснословною прыткостью накоротке»[12]. Далее говорится, что самые чистые приметы горской породы находятся в Аравии, пределы которой соответствуют пределам магометанского мира. «Победитель аравитян турок взял от него и собаку борзую вместе с исламизмом».

(Поэтическая параллель pendant к А. Хомякову — в незавершенном тексте 1916 г. на охотничью — чрезвычайно характерную для В. Хлебникова! — тему: «А вы же были гончие, / Тогда еще не люди. / Вы были строгими борзыми, / Исполнены безумий, / Вы мчалися за вепрем» — *НП, 269*).

В символической картине мира, созданной цепью животных метафор «Зверинца», представлена, разумеется, и Россия. Это стержневая и эмоционально наиболее насыщенная тема произведения, «где мы сжимаем руку, как если бы в ней был меч, и шепчем клятву: отстоять русскую породу ценой жизни, ценой смерти, ценой всего» (*НП, 285*). «Русская порода» олицетворена в «Зверинце» орлом (или равноправной ему по царственности птицей — соколом). Только однажды этот мотив воинской доблести и гордой устремленности к небу уступает место понурому, предвещающему беду «нетопырю» (летучая мышь) — речь идет о сердце «современного русского».

Современные русские ходят по саду, среди зверей, «насупившись и сумные. А немцы цветут здоровьем» (*НП, 285*).

Цветущие немцы в зоосад «ходят пить пиво», и в этой бытовой подробности соприкосновения двух «пород» — тоска Хлебникова по национальному здоровью, по орлиному клекоту, по праву на самовитый творческий «рык»:

Мы желаем звездам тыкать,
Мы устали звездам выкать,
Мы узнали сладость рыкать.
(*II, 15*)

«Рыкать», «тыкать» — все это «крепкие, дебелые слова русского языка», которые в свое время архаист А. С. Шишков призывал помещать в высоком слоге, но которые символистами были изгнаны из литературы: «Их „Весы" — это перевернувшаяся собачка, машущая лапками на запад, визжащая о совершенной невинности своей перед желтым волкодавом» (*V, 193*).

«Русская порода» в «Зверинце» так же противопоставлена «немцам», как и «монголам». Незаживающий след от войны с Японией (момент резкого перелома в умонастроении казанского студента Виктора Хлебникова) диктует образ какой-то единой «породы», угрожающей русским с востока (отзвук желтого «панмонголизма» В. Соловьева): «Где в малайском медведе я отказываюсь узнать сосеверянина и вывожу на воду спрятавшегося монгола, и мне хочется отомстить ему за Порт-Артур» (*НП, 287*).

«Зверинец» — модель мира, разделенного на сосуществующие, но онтологически не слиянные «виды» («веры», «породы»; по Данилевскому — «культурно-исторические типы»).

«Зверинец» — мощная поэтическая концентрация идей и настроений раннего Хлебникова, в числе важнейших целей своей жизни назвавшего открытие загадочного «славяния» (*НП, 318*) — не то элемента в таблицу Менделеева, не то генетического ядра чаемой культурно-этнической общности.

Говоря о «раннем Хлебникове», мы прежде всего имеем в виду этот строгий и устойчивый круг «славянских чувств». (По интенсивности их и прямоте выражения более всего связана со «Зверинцем» рождественская сказка «Снежимочка», написанная несколько раньше, в конце 1908 г.).

В ней не только собран букет улично-популистских лозунгов верности «славянским одеждам» и «русскому обычаю», но и прямо брошен дерзко-ироничный вызов интеллигентскому либерализму («мракобес» Ховун предупреждает прохожего чужака: «Мы, барин, темные люди черной сотни», у самой Снежимочки — «черносотенные глаза» [13]). Это не случайные детали, а знаки общей политической приверженности «раннего Хлебникова»:

И скорее справа, чем правый,
Я был более слово, чем слева.
(*II, 285*)

Представление о Хлебникове как о чистом визионере еще сравнительно недавно считалось критической аксиомой. Вот типичный пример такого взгляда: «Было бы нелепо искать в меткой образности молодого поэта, очень далекого от какого бы то ни было участия в политической жизни и целиком поглощенного своими научно-фантастическими и поэтическими видениями, каких-то конкретно-злободневных газетно-фельетонного типа исторических реалий и фактов» [14].

Однако вот достаточно красноречивый фрагмент из того же «Зверинца»: «Где челюсть у белой черноглазой возвышенной ламы и у плоскорогого буйвола движется ровно направо и налево, как жизнь страны с народным представительством и ответственным перед ним правительством — желанный рай столь многих!» (*IV, 30*). Он говорит о том, что в злободневных после 1905 г. спорах о государственном устройстве России молодой поэт разбирался и занимал позицию «скорее справа, чем слева».

Отсюда сопоставление «жвачных» и «хищников», в частности буддийского верблюда и исламского тигра. (В целом у Хлебникова элементов ислама заметно больше, чем элементов буддизма, хотя все это надо смотреть в эволюции творчества. Еще меньше — христианства. В одном из вариантов «Снежимочки» на вопрос о вероисповедании героиня отвечает: «Я — лесная» (*НП, 396*). Коран упоминается Хлебниковым чаще Евангелия. Магомет и Будда — чаще Христа.)

Отметим кстати, что обычно в публикациях «Зверинца» абзац о жвачных кончается словом «страны» и тем самым обессмысливается.

Выход в более широкую сферу исторического понимания России находим мы у Хлебникова после «Зверинца», с начала следующего десятилетия. «Русские не только славяне»[15] — в этой неожиданной (невозможной для «Зверинца») формуле Хлебникова заложено начало его переориентации в мировой истории, постепенное осознание и приятие единства человеческой культуры.

Стихотворение 1920 г. «Единая книга» — другой крайний полюс хлебниковского историко-поэтического маятника. (Нелишне заметить, что в этих крайностях полюсов есть своя очень сложная диалектическая взаимосвязь.)

В 20-е годы, утверждая историческое единство мировой культуры, Хлебников не забывал русскую «дедину» (*III, 298*), то есть древность, особость, своеобразие. Точно так же и в начальный период поиска «славяния» кругозор его не был замкнут границами государственно-этнографических интересов.

Доминантные идеи Хлебникова прослеживаются непрерывными линиями развития через всю его творческую биографию. Но это именно развитие, смещение и переосмысливание важных идейно-содержательных акцентов.

Теперь обратимся к началу второго десятилетия века — срединному периоду творческой работы Хлебникова.

II

Отечество — ты серый тигр.
(*НП, 428*)

Так начинается строфа, не вошедшая в сводный текст поэмы 1911 г. «Песнь мне».

Обращает на себя внимание «тигр», заменивший ожидаемого здесь «орла». Необычна и окраска зверя — может быть, это особая сибирская порода — «бабр»[16].

Хотя в хлебниковском словоупотреблении два разных названия данного вида вполне синонимичны, лексическое предпочтение отдано все же иностранцу (редкий случай!). В чрезвычайно важном для Хлебникова слове «тигр» — образ верности и мужского достоинства. Современное, приветствуемое Хлебниковым искусство — это «ляля на тигре» (сочетание женственности и воинской отваги). «Зверем в желтой рубашке» (*НП, 370*), то есть тигром, назван Маяковский — самое впечатляющее для Хлебникова явление современной поэтической стихии.

Но не забудем, что тигр олицетворяет ислам и вообще мир мусульманства. И если «русские не только славяне», то, как сказано в поэме «Хаджи-Тархан» (1912):

Ах, мусульмане те же русские,
И русским может быть ислам.
Милы глаза, немного узкие,
Как чуть открытый ставень рам.

«Песнь мне» — первый поэтический текст Хлебникова, в котором Россия — «разноязычный кровей стан» — предстает сложным напластованием исторических, географических, этнических реалий:

Земля гробниц старинных скифов,
Страна мечетей, снов халифов,
В ней Висла, море и Амур,
Перун, наука и амур.

(*НП, 206*)

Впервые упомянуты в этом тексте орочи, и дан как бы эскизный план «Детей Выдры» («общеазийское сознание в песнях», как определил Хлебников целевую установку своей первой «сверхповести» — *II, 7*)[17].

Культурологическая позиция Хлебникова в начале 10-х годов (после «Зверинца») — противостояние России Западу в теснейшем союзе с Востоком. Это не тактическая комбинация, выгодная или вынужденная в силу определенного расклада мировых политических сил; это утверждение естественной материково-азийской сущности России.

«Русская народность только отчасти подлежит действию славянских законов. Со времени монгольского ига она вошла в круг действия других законов.

Имена Аксакова, Карамзина, Державина, потомков монголов, показывают, что именно это сделало их немцеупорными. Сплав славянской и татарской крови дает сплав достаточной твердости».

Отсюда вывод, имеющий уже и конкретно-политический смысл: «На кольцо европейских союзов можно ответить кольцом азиатских союзов — дружбой мусульман, китайцев и русских».

Здесь и дальше цитируется статья «Западный друг»[18], ни в один из сборников сочинений Хлебникова не включавшаяся. Статья не обращена, как это может показаться по названию, к некоему близкому по духу европейцу. В ее названии иронический смысл: якобы друг, на самом деле — враг. Это продолжение антигерманских и славянофильских по духу выступлений Хлебникова («Воззвание учащихся славян» — анонимная публикация в газ. «Вечер», Спб., 16 окт. 1908 г.) на новом этапе.

Ожидаемое нарушение европейского мира вызывает в воображении Хлебникова парадоксальное сопоставление: «Возгласы о титанически величественном столкновении заставляют вспомнить о „Титанике", погибающем от льда, и о льдине Константина Леонтьева. Может быть, в Северном море еще плавают льдины, может быть, для этого Леонтьев просил кого-то „заморозить Россию"».

(Символическое крушение парохода во льдах описано в «Детях Выдры» (*II, 171*). В «Хаджи-Тархане» есть своеобразная вариация на эту «ледяную» тему: «Заметим кратко: Ломоносов / Был послан морем Ледовитым / Спасти рожден великороссов, /Быть родом, разумом забытым»—*I, 119*).

Призыв К. Леонтьева «подморозить Россию» [19], чтобы задержать, если не предотвратить процесс либерально-европейского гниения, относится к началу 1880-х годов и широко известен как крайнее выражение консервативных тенденций.

Материализуя языковую метафору в образ холодного северного моря и плавающих по нему ледяных гор, Хлебников выводит леонтьевский императив из контекста ежедневно-газетных интересов и настроений в грандиозный план мифологизирования исторических закономерностей. Само же обращение к К. Леонтьеву отнюдь не случайно. Хлебников, наряду со многими людьми своего поколения, испытывал влияние ферментирующих идей этого одинокого мыслителя, обреченного на одиозную славу ретрограда.

С начала века стали переиздаваться и комментироваться работы К. Леонтьева, при жизни автора печатавшиеся в разрозненных и малодоступных изданиях.

К. Леонтьев, врач по профессии, никогда не называл себя публицистом, тем более философом, но «художником мысли». (К «художникам мысли» относил себя и В. Хлебников—*V, 217*). Единственно общим критерием для всех явлений объективного мира К. Леонтьев считал эстетический. Научная теория теряла в его глазах признак объективности, если она не была художественна, то есть органична.

Вот характерная эстетическая декларация Леонтьева: «...Эстетику приличествует во времена неподвижности быть за движение, во времена распущенности за строгость; художнику прилично быть либералом при господстве рабства, ему следует быть аристократом при демагогии ⟨...⟩, т. е. не гнуть спину перед толпой. Подобная измена убеждениям не только похвальна в художнике, она в нем естественна» (Л., 7, с. 56).

Ср. с «Трубой марсиан» Хлебникова: «...мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы» (*V, 151*).

Так называемый «аморализм» К. Леонтьева заключался в его скептицизме относительно возможности всеобщего равенства, в жестком отри-

цании этики, признающей единственным источником нравственности человека стремление его к счастью. По К. Леонтьеву, в мире нет равенства, а есть разнообразие; человек не добр и не зол, а своеобразен. Отсюда мечта о жизни прекрасной — как богатой множеством неординарных общественных структур и неординарных же форм выявления индивидуальной выразительности. Вот предельно ясное культурологическое кредо К. Леонтьева, обращенное к широкой публике: «Культура есть не что иное, как своеобразие. Китаец и турок поэтому, конечно, культурнее бельгийца и швейцарца»[20].

К. Леонтьев видит нелепость современной европейской цивилизации в том, что музей и книга становятся научными инвентаризаторами остатков индивидуального и поэтического, а в самой жизни господствует проза и однообразная пошлость.

Как это ни странно, но наиболее близким себе по духу русским писателем охранитель К. Леонтьев считал революционера Герцена, страстно отвергавшего торгашеский и антихудожественный строй жизни буржуазной Европы и уверовавшего в русскую крестьянскую общину как в идеал социальной организации. «У Герцена все, что касается политики — бредни, но все, что касается жизни — прекрасно» (Л., 6, с. 159).

Буржуа везде одинаков — во Франции, в Германии, в России — считал К. Леонтьев. В России он, пожалуй, хуже всего как бессмысленный разрушитель исторической базы и у себя и у других. Что можно противопоставить этой нигилистической тенденции к среднему уровню, к европейскому стандарту? Конечно, своеобразие всех уровней и ячеек общественной жизни — государственной, духовной, социальной, художественной, что в сочетании и являет собой тип национальной культуры. Но все великие нации — продукт племенных скрещиваний, сложные организмы по составу крови, по особенностям быта составляющих ее этнографических, сословных, религиозных групп. Поскольку в России все это еще наглядно и живо, то на этом, по К. Леонтьеву, и следует основывать сознательное национально-культурное творчество. Астраханские мусульмане и буддисты, староверы и скопцы, татары и черкесы, ясные и явные своей индивидуальностью инородцы и иноверцы для крепости и своеобразия русской культуры важнее тривиального всеуравнивающего либерализма. Под их воздействием, прямым или косвенным, и можно создать свою органическую цивилизацию. К. Леонтьев призывает не бояться союза и смешения с турецкими, индийскими, китайскими началами. «Спасемся ли мы государственно и культурно? Заразимся ли мы столь несокрушимой в духе своем китайской государственностью и мистическим настроением Индии? Соединим ли мы эту китайскую государственность с индийской религиозностью и, подчиняя им европейский социализм, сумеем ли мы постепенно образовать но-

вые общественные прочные группы и расслоить на новые горизонтальные слои — или нет? Вот в чем дело! Если же нет, то мы поставлены в такое центральное положение (между Западом и Востоком. — *Е. А.*) только для того, чтобы, окончательно смешавши всех и все, написать последнее „мани-фекел-фарес“ на здании всемирного государства» (Л., 6, с. 47).

Очень понятна становится оппозиция К. Леонтьева традиционному славянофильству: для него важна оригинальность русской или, как он ее иногда называет, «ново-восточной» (Л., 6, с. 67) культуры, а не политическое объединение всех славян.

«Мы, загадочные славяно-туранцы» (Л., 6, с. 77) — формула К. Леонтьева того же историко-метафорического характера, что и хлебниковская «Волга — река индоруссов» (*II, 7*).

Леонтьевское историческое прогнозирование своеобразно преломлено в будетлянской идее Хлебникова 1918 г.: «Думалось, что у устья Волги встречаются великие волны России, Китая и Индии и что здесь будет построен Храм изучения человеческих пород и законов наследственности, чтобы создать скрещиванием племен новую породу людей, будущих насельников Азии» (*НП, 351*).

Живому художественному чувству К. Леонтьева, который был плодовитым беллетристом этнографического толка, более всего говорили картины патриархального быта балканских народов, в частности, элементы византизма и мусульманства. К. Леонтьев с глубоким интересом писал о сербах, греках, албанцах, турках и босняках, любуясь их одеждой, обычаями, песнями и танцами. За покровом экзотики он старался разглядеть и понять психологические основы их духовной жизни, нравственности, семейных отношений.

Для прозы Хлебникова характерна та же привязанность к поэтически яркому, выразительному материалу. У него почти нет живой великорусской деревни, но есть Украина в романтически-гоголевском преломлении («Велик-день», «Жители гор»), черногорская Сербия («Закаленное сердце»), степное кочевье («Охотник Уса-Гали»), волжское понизовье («Николай») и начинающийся отсюда, через Астрахань, путь в страну, «где люди и боги вместе» — в Индию («Есир»).

Можно проследить множество параллельных мотивов у Хлебникова и у К. Леонтьева: тематических аналогий, ключевых слов и образов, общего эмоционального тона. Например, хлебниковское «уважение к инородцам» (*НП, 334*). Интерес к Византии (легендарный славянин Управда на императорском престоле как напоминание «прав русских на Царьград»[21]). Знаменательное употребление имперских понятий «верноподданность» или «сословность»: «Мы, воины, ⟨т. е. будетляне. — *Е. А.*⟩, начинаем собой новое сословие в государстве» (*V, 187*).

«Леонтьевское» в Хлебникове, конечно, не просто заимствованное из первоисточника. Как творческий импульс и как мироощущение оно имеет много опосредований. В этом отношении нелишний пример — В. Розанов, чрезвычайно ценивший Леонтьева и для Хлебникова явно небезразличный.

Поименное отрицание современной литературы в «Учителе и ученике» буквально связано со статьей В. Розанова «Не верьте беллетристам» (газ. «Новое время», 5 янв. 1911 г.); В. Розанов поддерживал эстетическое неприятие К. Леонтьевым натурализма и «разоблачения жизни» в текущей русской прозе.

Парадоксальная фраза Хлебникова «Мы знаем одну только столицу Россию и две только провинции Москву и Петербург» (*V, 291*), которая нарушает традиционную дилемму в спорах славянофилов и западников, навеяна, возможно, розановскими комментариями к письмам К. Леонтьева[22].

В. Розанов первый сравнил К. Леонтьева с Ф. Ницше, подчеркнув их поразительную схожесть: «Это комета, распавшаяся на две, одна по Германии, другая — в России»[23].

«Леонтьевское» в Хлебникове зачастую манифестировано этим европейским «властителем дум эпохи» (сам К. Леонтьев в своем затворничестве и мечтать не мог о такой популярности).

Ницше закономерно положителен в «антинемецком» «Зверинце». В «Западном друге» сказано: «Ницше и Бисмарк сходились в том, что они не немцы».

Ф. Ницше действительно числил в своих предках славян, а Бисмарк не раз с высоким уважением отзывался о России. Главное, однако, в том, что Ницше был одним из первым европейцев, подвергших сомнению европоцентризм, обративших свой взгляд на великие восточные культуры.

Ритмизованная, пророческая по духу и по манере проза Ницше («Так говорил Заратустра») чувствуется в стилистике «Зангези» и некоторых других вещей Хлебникова.

В стихотворении Хлебникова «Дерево» (1921): «И каждое утро шумит в лесу Ницше». И далее: «Звезды — даже вон те / Говорили всю ночь о белокуром скоте» (*НП, 278*). Из отброшенных строк стихотворения: «Дереву нравы дал зверь белокурый» (*НП, 452*).

И «белокурый скот», и «белокурый зверь» восходят к более привычной для нас форме ницшеанского образа — «белокурая бестия» (в буквальном смысле — «зверь»).

К. Леонтьев немецкого философа не знал. О другом великом германце он писал неоднократно: «Для меня сильный человек сам по себе яркое историческое и психологическое явление. Мне дорог Бисмарк как явление, как характер, как пример многим. Россия еще недостаточно умом

самобытна, и потому дурные политические и культурные примеры для нее опаснее политических врагов. Страшны для нее должны быть пошлые примеры и вялые влияния» (Л., 6, с. 250).

Ортодоксальное православие К. Леонтьева часто ставится под сомнение исследователями его творчества. Во всяком случае, «ницшеанство» К. Леонтьева—это отрицание христианской кротости и смирения во имя героизма и красоты личного поступка, испытания судьбы.

«Храбрый Хлебников» (*II, 178*), «воин не наступившего царства» (*V, 187*), дерзко прославляющий (в противовес современной русской литературе, но заодно с народной песней) «военный подвиг и войну» (*V, 181*), знает, что его задача величественна и сурова: «чем ответить на опасность родиться мужчиной, как не похищением времени?» (*V, 152*).

То, что Хлебников считал своим героическим деянием—«осада времени», иначе—раскрытие законов истории, имеет непосредственную связь с К. Леонтьевым.

III

> В день Ивана Купала я нашел свой папоротник—правило падения государств.
> (*V, 179*)

Последняя, прижизненная, публикация Хлебникова—«Доски судьбы» (1922)—о законах времени, о возможности предвидения мировых событий. Вошел он в литературу с этой же темой; по крайней мере, о своем папоротнике Хлебников заявил в первом авторском издании—«Учитель и ученик» (1912).

Кончается эта вещь вопросом «учителя»: «Но что за книга у тебя на коленях?»—«Крижанич,—отвечает „ученик",—я люблю говорить с мёртвыми» (*V, 182*).

Если бы «величественный» хлебниковский эзотеризм уступил в данном случае место конкретной литературной отсылке, то в заключительной реплике ученика возможно был бы назван «Леонтьев». В главной работе К. Леонтьева «Византизм и славянство» (1876) есть раздел «О долговечности государств»—то, что Хлебников, по всей вероятности, знал и что представляет чрезвычайный интерес для нашей темы.

Суть леонтьевской концепции такова. Как все в органической жизни, любая социально-культурная структура совершает постепенный и неукоснительный ход развития: все сначала просто, потом сложнее, потом вторично упрощается и разлагается.

Высоко оценив теорию Н. Я. Данилевского о культурно-исторических типах, К. Леонтьев особо акцентирует значение естественно-научного ее

обоснования. Самым важным в своем подходе к проблеме К. Леонтьев называет гипотезу «вторичного смесительного упрощения». Общественный организм (государство в данном случае) переживает период своего расцвета, когда наличествует социально-морфологическая дифференциация различных составляющих его групп, «осторожно подвижных» в сложной иерархической структуре. Однообразие воспитания, вкусов, прав, обязанностей, сглаживание различий, все, что ведет к внешнему усреднению общества,—это и есть процесс вторичного упрощения или предсмертного смешения. Отсюда и практическая рекомендация К. Леонтьева о спасительном «подмораживании». В России еще наличествует положительная «сложность», и стабилизировать это состояние можно путем уменьшения чрезмерной «подвижности» разных групп и частей государства.

Открытый Н. Я. Данилевским славянский тип как оригинальная культурная общность имеет, согласно К. Леонтьеву, византийскую основу (православие, идея самодержавия, традиции литературы, изобразительного искусства). Византизм (который Н. Я. Данилевский, по словам К. Леонтьева, «просмотрел») культурно осложнил славяно-русскую органику. Но если греческое влияние имело такое основополагающее значение в прошлом, то в настоящем и будущем существование и упрочение так называемого «нововосточного» культурного типа определено в значительной мере влияниями азиатскими.

Для К. Леонтьева существенно и положительно все, что, отделяя Россию от Европы, придает ей самобытную оригинальность. Для К. Леонтьева границы культуры и религии не совпадают. Не был он ни расистом, ни националистом, но государственником par exellence. Далекие и широкие культурно-морфологические аналогии необходимы К. Леонтьеву для обоснования своего взгляда на природу будущности русской государственности.

Раздел книги «Византизм и славянство»—«О долговечности государств»—представляет собой комментированную хронологическую сводку об известных государствах древнего и нового мира. Вывод из этих наблюдений: как любая органическая структура, государство имеет свое начало и свой конец; присущий ему жизненный цикл разворачивается на временном отрезке продолжительностью 1000—1200 лет.

«Цифры исторической хронологии могут не все быть одинаково доказательны, но я думаю, из них по крайней мере ясно то, что более 1200 лет не прожил в своем известном истории и определенном виде ни один государственный организм» (Л., 6, с. 67)[24].

(В связи с этим еще одна, последняя, цитата из «Западного друга»: «С правильностью цветка Германия пережила два расцвета... Есть признаки,

указывающие, что кончился немецкий век и начался славянский».— Здесь впечатляюща внутренняя ассоциативная связь образа Хлебникова с леонтьевской идеей.)

Но какова продолжительность русской истории? О тысячелетии России, времени наступления второго смесительного упрощения К. Леонтьев писал в «Византизме и славянстве». С годами нарастал его пессимизм относительно будущего страны, которая, по его слову, находится у какого-то «страшного предела».

Единственная положительная эмоция в этих тревожных размышлениях, что близится конец Руси «петровской, петербургской»: «И слава Богу. Ей надо воздвигнуть рукотворный памятник и скорее отойти от него, отрясая романо-германский прах с наших азиатских подошв!» (Л., 6, с. 78).

Помня Хлебникова, но говоря по духу и по букве К. Леонтьева: когда умирает государство, не происходит ли «предсмертный процесс смешения сложного во имя какой-нибудь новой простоты идеала?» (Л., 6, с. 52).

В основе известного четверостишия Хлебникова об умирании («Когда умирают кони — дышат») — гераклитовская идея диалектического единства живого и мертвого. Древнегреческий философ говорил, что «жизнь одних есть смерть других. Смертные — бес-смертны. Огонь живет смертью земли, воздух живет смертью огня, вода живет смертью воздуха, земля — смертью воды»[25].

В стихотворении Хлебникова «песни» не просто гимн во славу умерших. «Песни» (то есть искусство) — это бессмертие смертных, нечто, живущее смертью людей. Таким образом, хлебниковское четверостишие — это трагическая картина непрерывно-становящегося и обновляющегося мира в разных его ипостасях: растительном («травы»): животном («кони»), человеческом («люди»), космическом («солнца»).

Не подлежит сомнению, что подобного рода поэтическая концепция питалась и размышлениями о формах человеческой общежительности, в частности, о судьбах государств.

В перспективе этих размышлений — «Ладомир», идея Правительства земного шара, мечта о завоевании будетлянами безграничного простора звездного неба (нечто диалектически противоположное современным государствам, ощетинившимся друг против друга вооруженными границами, возможное только в результате смерти этих государств).

Но это действительно: — в перспективе. В 1912 г. Хлебников думал не так, как в 1920-м. Вспомним «Детей Выдры»: «Если мир одной державой / Станет — сей образ люди ненавидят,— / В мече ужели посох ржавый/ Потомки воинов увидят? 〈...〉 Да, те племена, но моложе, / Не соблазнились общим братством — / Они мечом добудут ложе. 〈...〉 Бойтеся русских преследовать, / Мы снова подымем ножи» (*II, 159 сл.*).

Н. Степанов (с. 83) объяснил эти стихи Хлебникова как мечты о мировом единстве, хотя смысл их близок концепции К. Леонтьева о смертельности уравнительного однообразия и даже опасности слияния европейских государств в одну федеративную республику.

В эволюции мысли Хлебникова мы видим движение «качелей»: от да — государству к нет — государству. Исходный же момент этих размышлений — тревога за судьбу государства конкретного. Загадочно предсказанная Хлебниковым в 1912 г. дата «1917» рождена предчувствием близкой катастрофы, исчерпанности целого исторического периода.

Хлебников постепенно проникался убеждением, что любое развитие не есть движение прямолинейно-поступательное, что в истории человечества, как и в отдельной человеческой жизни, просматриваются циклы, повторы, чередования (спады и подъемы) однородных явлений. Отсюда «восточного» происхождения мысли Хлебникова о колесе повторов судеб и событий, о мировых качелях.

То, что К. Леонтьев, по словам В. Розанова, первым в XIX в. осознал нетождественность исторического движения с бесконечно восходящей линией прогресса, делало его понятным и близким Хлебникову. Нет никакой необходимости это влияние преувеличивать. Его следует заметить.

IV

«...слова суть лишь слышимые числа нашего бытия: не потому ли высший суд славобича всегда лежал в науке о числах?»

(*НП, 312*)

Красноречивый пример леонтьевского исторического рассуждения: «Чем ближе начинают подходить приемы истории и социологии к приемам естественных наук, тем менее публицисты и люди общественной практики имеют право мечтать о небывалом, невиданном и несуществующем в настоящем; мечтать и надеяться мы все имеем право, но только о чем-нибудь таком, чему были сходные примеры, о чем-нибудь таком, что хотя бы и приблизительно да бывало или где-нибудь есть» (Л., 6, с. 67).

«Что бывало» и «чему были сходные примеры» — это и есть идея повторяемости, цикличности, круговращения. А упоминание естественных наук — ориентир на объективность исследовательского инструментария, на поиски законов общественного развития, устраняющих субъективизм сиюминутных программ счастливого устроения человечества.

Предельную объективность познания дают приемы и методы математики. Самый известный пример математического истолкования истории

(точнее — символизации ее математическими терминами) дан в эпопее Толстого «Война и мир».

«Отступая от понятия о причине, математика отыскивает закон, то есть свойства, общие всем неизвестным бесконечно-малым элементам. То же делают естественные науки: оставляя вопрос о причине, они отыскивают законы. На том же пути стоит и история. И если история имеет предметом изучение движения народов и человечества, а не описания эпизодов из жизни людей, то она должна, отстранив понятия причин, отыскивать законы, общие всем равным и неразрывно связанным между собою бесконечно малым элементам свободы»[26].

У Хлебникова («Учитель и ученик») находим параллель Л. Толстому, осложненную стилистикой Ницше: «Я не смотрел на жизнь отдельных людей; но я хотел издали, как гряду облаков, как дальний хребет, увидеть весь человеческий род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность... Я искал правила, которому подчиняются народные судьбы» (*V, 174—175*).

К. Леонтьев, современник и заинтересованный свидетель дерзкого выпада Толстого против традиционной исторической науки и литературного пуризма, писал: «Я люблю, я обожаю даже „Войну и мир“ за гигантское творчество, за смелую вставку в роман целых кусков философии и стратегии, вопреки господствовавшим у нас так долго правилам художественной сдержанности и аккуратности»[27].

В Досках судьбы» приводится много примеров закономерности движения и противодвижения человеческих волн («вековой поединок Востока и Запада»[28]). И по смыслу, и по характеру рассуждений все это удивительно точно совпадает с толстовской интерпретацией европейских событий рубежа XVIII—XIX вв.

«В 1789 году поднимается брожение в Париже: оно растет, разливается и выражается движением народов с запада на восток ⟨...⟩ в 12 году оно доходит до своего крайнего предела — Москвы, и, с замечательною симметрией, совершается противодвижение с востока на запад. Обратное движение доходит до точки исхода движения, на западе — до Парижа, и затихает».

Эмоциональное, побудительное влияние «Войны и мира» на формулирование Хлебниковым законов времени безусловно. Но здесь важно отметить и другое, сопутствующее, обстоятельство. Толстой разрабатывал свою историософию не в одиночестве; по существу научно-философский отдел эпопеи есть концентрированное выражение идей и настроений целого круга связанных с ним людей. Таким образом, через «Войну и мир» просматривается та историософская тенденция, которая оказалась близка Хлебникову. В необыкновенно богатой по материалу работе Б. М. Эй-

хенбаума о Толстом в 60-е годы рельефно показан идеологический фон эпохи, на котором возникла загадочная толстовская «самобытность» в истолковании истории. Тогдашней академической науке и демократически-разночинной публицистике, занимавшимся в истории отыскиванием причин событий, противостояла небольшая группа славянофилов-архаистов, делавших упор на разработку законов развития[29].

Поскольку книга Б. М. Эйхенбаума с 1931 г. не переиздавалась (а параллель «Хлебников—Толстой» никогда не предлагалась исследователями), имеет смысл напомнить некоторые ее положения, прямо относящиеся к нашей теме.

Б. М. Эйхенбаум показывает, что ориентация людей толстовского окружения на математику носила принципиальный, как бы даже «партийный» характер.

Математик по образованию, кн. С. С. Урусов обращается к другу своему Толстому в момент самой интенсивной работы писателя над философскими главами «Войны и мира»: «Меня восхищает самостоятельность открытий и изысканий наших доморощенных гениев; недаром я сказал в „Очерках восточной войны“, что самый гениальный народ наш. На вопрос: как узнать—гениален ли, самобытен ли, могущественен ли такой-то народ... я отвечаю: все зависит от развития наук точных и преимущественно математики»[30].

В другом письме он сообщает об идее их общего знакомого С. А. Юрьева (математика и литератора): «Утешает меня очень Юрьев ⟨...⟩ есть возможность открыть универсальный принцип физической природы; возможность зависит от интегрирования одного уравнения: общее же решение всех подобных уравнений предложено в моей новой книге, остается из общего вывести частное. Тотчас же взялся я за отыскивание этого частного, а Юрьеву останется перевести решение с языка математического на простой: если это удастся, то природа будет в наших руках. Вы понимаете, как меня задевает за живое ваш дифференциал истории: если это правда, что вы его нашли, то и нравственно-физические законы будут в наших руках. Вам необходимо знать, что дифференциал истории должен иметь то свойство, чтобы из суммы дифференциалов происходил закон (а не причина) событий. Если вы ищете причину, то не найдете, если же закон—найдете ⟨...⟩ ибо за некоторым событием непременно следует другое событие и остается только определить, какое именно за каким следует» (Эйх., с. 364).

Понятие «дифференциал истории» (т. е. «бесконечно-малые» элементы ее) Толстой заимствовал у патриарха «москвитян» профессора М. П. Погодина, вместе с остальной математической символикой и соответствующей ей системой логических доказательств и стилистических особенностей языка.

И Толстой и Урусов с большим почтением отзывались о Погодине как о своем предшественнике и учителе (один из наших «доморощенных гениев»), обогнавшем современную западную науку. Любопытно, что в письме 1868 г. Толстой делится с маститым историком-славистом своими горестными размышлениями о современном состоянии просвещения и своими планами издания журнала «Несовременник»: «Все то, что могло бы рассчитывать на неуспех в 19-м и на хотя не успех, но на читателей в 20-м и дальнейших столетиях, имело бы место в этом издании»[31].

Хлебниковская «несовременность» (иронически выраженная в готовности обучать лошадей, поскольку сегодня нет человеческой аудитории, заинтересованной в его идеях,—*НП, 395*); хлебниковская ориентация на математику и числовое выражение законов истории; хлебниковское желание «найти бесконечно-малые художественного слова» (II, 10) как использование дифференциального анализа в драматическом творчестве— все это, конечно, аналог настроениям и устремлениям толстовского окружения.

Примеров сходства, иногда почти буквального, можно привести немало, хотя видеть в каждом таком случае непосредственную генетическую связь не приходится (скажем, писем Урусова к Толстому Хлебников явно не читал). Но если Хлебников упоминает (в статье «Закон поколений») таких русских военных историков, как Н. М. Сипягин и Ф. Ф. Веселаго, законно предположить его знание Урусова—автора книг о двух войнах: Крымской 1854 года и Отечественной 1812 года.

Вот небольшой монтаж цитат из второй работы друга Толстого:

«В подзаконных обществах замечается периодическое повторение одних и тех же событий, длина периодов не бывает велика; если есть такая периодичность, то существуют и численные соотношения.

Простейшее из исторических событий есть война, и потому прежде всего надлежит искать закон войн.

Слово „закон“ принимается здесь в смысле математическом, т. е. как выражение ряда чисел или ряда явлений. Зная закон, можно создать правило, которым руководствоваться.

Мы не можем знать ни причину, по которой установлен тот, а не другой закон явлений, ни причину каждого явления в особенности, но можем знать самый закон; можем знать те неизменные правила, по которым одни явления сменяются другими и одни события следуют за другими событиями.

Если мы узнаем законы войн, то для нас сделается ясным понятие о народных движениях. А как только уяснится этот предмет, то вся история развернется перед нами, как бы все происходило пред нашими глазами.

Истинный путь для открытия исторических законов есть тот, которому следовали ученые в науках опытных. Надо позволить математике вторгнуться в пределы истории.

Цель истории — угадать и начертать эти законы, чтобы на основе фактов минувших можно было бы угадывать грядущее.

⟨...⟩ до сих пор стремление это проявлялось в весьма странных формах. Припомним волхвования, вызов духов, гадания и пр. странности»[32].

В 1870 г. в нескольких номерах газеты «Московские ведомости» Урусов помещал краткие комментарии относительно начавшейся франко-прусской войны. «Законы войн я называю объективными (роковыми),— писал он в №173, 12 августа,— то есть такими, которые от воли человеческой не зависят».

В заметках Урусова не было ни уравнений, ни вообще каких-либо числовых расчетов. Это были стратегические прогнозы, основанные на сближении сходных ситуаций в трех войнах: 1812, 1855, 1870 годов.

При всем различии в методах конечная цель Урусова (предопределить ход военных действий) идентична с хлебниковским желанием «издать расписание морских боев с их исходом для тех и других враждующих сторон» (*НП, 378* — письмо к М. Матюшину, представляющее комментарий к книге «Новое учение о войне»).

Теперь небольшой монтаж цитат из статьи Хлебникова 1919 г. «Наша основа» (раздел «Математическое понимание истории. Гамма будетлянина»):

«Наша задача ⟨...⟩ указать на закономерность человеческой судьбы, дать ей умственное очертание луча и измерить во времени и пространстве. Это делается для того, чтобы перенести законодательство на письменный стол ученого, а рухнувшее дерево тысячелетнего римского права заменить уравнениями и числовыми законами учения о движениях луча.

⟨...⟩ народы, даже не зная друг друга, связаны один с другим точными законами.

⟨...⟩ Точные законы раздевают человечество от лохмотьев государства и дают другую ткань — звездное небо.

Вместе с тем они дают предвидение будущего не с пеной на устах, как у древних пророков, а при помощи холодного умственного расчета.

⟨...⟩ пусть время есть некоторый ряд точек *a*, *b*, *c*, *d*...*m*. До сих пор природу одной точки времени выводили из природы ее ближайшей соседки. За мышлением этого вида было спрятано действие вычитания; говорилось: точки *a* и *b* подобны, если $a-b$ возможно более близко к нулю. Новое отношение к времени выводит на первое место действие деления и говорит, что дальние точки могут быть более тождественны, чем две соседние, и что пара точек *m* и *n* тогда подобны, если $m-n$ делится без остатка на *y*; в законе рождений (подобных людей. — *Е. А.*) $y=365$ годам, в

лице войн $y = 365 - 48 = 317$ годам; начала государств кратны 413 годам, то есть $365 + 48$ 〈...〉 Этим понятием время необыкновенно сближается с природой чисел, то есть с миром прерывных разорванных величин.

〈...〉 Изумительно, что и человек как таковой носит на себе печать того самого счета» (*V, 240—242*).

Свою статью-декларацию Хлебников завершает призывом «понять волю звезд» — «доски грядущих законов» 〈иначе: «Доски судьбы». — *Е. А.*〉. Путь к их пониманию — «Гамма будетлянина, одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца» (*V, 243*). Этот поэтический образ всеединства сущего, принципиальной соотносимости микро- и макромиров напоминает толстовское представление истории, где «существуют линии движения человеческих воль, один конец которых скрывается в неведомом, а на другом конце которых движется в пространстве, во времени и в зависимости от причин сознание свободы людей в настоящем» («Война и мир», эпилог, ч. II, гл. XI).

Еще раз подчеркнем, что дело не в доказательстве знакомства поэта с той или иной работой Урусова и Погодина, которые как бы растворены в Толстом — домашнем чтении семьи Хлебниковых. Речь идет о внимании к определенному пласту русской научно-художественной мысли XIX в., об особой традиции философствования на тему истории, захватившей и будетлянина.

Исходя из своей методологии, будетлянин называет «дальние точки», тождественные и подобные себе (например, древнего индусского ученого Ариабхатту). Но было бы неверно игнорировать такую «близкую точку» ведантизма, как Вивекананда, влияние идей которого можно проследить в творчестве Хлебникова[33].

Точки соседние по хронологии, по культуре — Л. Толстой, К. Леонтьев, Н. Данилевский — в этом смысле очень важны и представительны. Можно и не относиться к историософии Л. Толстого панегирически, понимая все же, что реальность эпопеи «Война и мир» без нее немыслима.

Еще большая взаимопроникновенность художественной и научной мысли у Хлебникова. Его поэзия — «научна», его наука — «поэтична». Вполне возможно возражение с частицей «псевдо». Но и к Толстому эта частица так же применима. Тем не менее, «псевдо» научные взгляды Толстого изучаются: выясняется их происхождение, их место в общей ткани художественного текста, проявление в них толстовских универсалий.

Что касается Хлебникова, то многим представляется, что даже «псевдо» исторических взглядов у поэта по существу нет, а есть только колонки дат и арифметические подсчеты, не складывающиеся в последовательность научной концепции.

Действительно, о причинах падения государств Хлебников не рассуждает пространно. Так же не рассуждает он о характере русской государственности, не формулирует словесно свое понимание культуры, истории, нации.

Обратимся еще раз к названию данной статьи и восстановим образный контекст усеченной фразы.

«Задача измерения судеб совпадает с задачей искусно накинуть петлю на толстую ногу рока. Вот боевая задача, поставленная себе будетлянином. 〈...〉 Когда она будет достигнута, он насладится жалким зрелищем судьбы, пойманной в мышеловку, испуганно озирающейся на людей. Она будет точить зубы о мышеловку, призрак бегства будет стоять перед ней. Но будетлянин скажет ей сурово: „Ничего подобного", и задумчиво нагнувшись к ней, будет изучать ее, пуская клубы дыма» (*V, 144*).

Если законы явлений имеют числовую природу, то и следует пользоваться этими объективностями, не тратя энергии на субъективные слова и «экономя чернила»[34]. Такова логика Хлебникова, который предлагает эскиз, рабочую модель мировых закономерностей, интересуясь прошлым прежде всего как базой для прогнозирования будущего: «...даруем Земному Шару зрение будущего» (*V, 237*).

В самих этих колонках дат и системах подсчетов есть определенный выбор, последовательность, внутренняя логика. Сегодняшняя задача хлебниковедения — вплотную заняться этими вопросами.

Скажем, если падения государств разделены сроком в 1383 года (365+48·2)3, то следует понять смысл того, почему покорение царства Вандалов в 534 году взято в качестве опорной даты для определения ближайшей государственной катастрофы. На последней странице «Пощечины общественному вкусу» заключительная строка в выборке дат, напечатанных под заголовком «Взор на 1917 год», выглядит так:

Вандалы 534 〈—〉 Некто 1917

Следует подробно прокомментировать символическое и естественнонаучное (а также натурфилософское) значение опорных для хлебниковских вычислений цифр: «365», «48», «28» (силы и сроки вращения — *V, 178*). Очень важно представлять, о каких методах и традициях предсказывания событий на основе их повторности и чередований мог знать Хлебников[35].

Речь идет не о прикладной проблеме — как продолжить хлебниковские прогнозы или, может быть, усовершенствовать его методику. Все это в конце концов важно для понимания поэзии Хлебникова. При этом следует твердо представлять, что у Хлебникова нет семантически пустых мест; каждый элемент хлебниковских текстов насыщен содержанием, хотя далеко не все нам понятно даже приблизительно.

Воспользуемся одним известным положением Ю. Н. Тынянова, что каждое явление можно рассматривать с трех точек зрения. В недалеком прошлом чаще всего смотрели на Хлебникова сверху вниз, видя в нем главным образом чудака и формалиста. Теперь все чаще смотрят на поэта снизу вверх, охотно им восхищаясь, но мало вникая в смысл его идей. Настало время смотреть на Хлебникова вровень, изучая его последовательно и стараясь понять энергию его смысловых молний[36].

Этот взгляд на Хлебникова «вровень» предполагает — в немалой мере — детальное изучение многообразных связей его с русской классикой XIX века.

Одна из самых характерных особенностей этой литературы — не просто интерес к истории, но в какой-то мере готовность выполнять ее универсальные функции.

Гоголь мечтал об особом поприще, особой миссии великих поэтов, «которые соединяют в себе и философа, и поэта, и историка, которые выпытали природу и человека, проникли минувшее и прозрели будущее, которых глагол слышится всем народам»[37].

Конечно, единичен подвиг Н. М. Карамзина, который, не обладая соответствующей профессиональной подготовкой, создал многотомную (и впервые не только профессионалами прочитанную) «Историю Государства Российского». Но Пушкин и Гоголь, Тютчев и Одоевский, Толстой и Достоевский, каждый по-своему обогащая литературу опытом своих исторических размышлений, раздвигали традиционно предустановленные рамки «чистой поэзии». Историзм мышления и широко поставленные задачи человековедения во многом и определяют совершенное своеобразие русской литературы в мировой художественной культуре.

Сама судьба России, ее географическая беспредельность, ее промежуточное положение между разными цивилизациями, ее культурная многослойность, ее открытость разным влияниям и ее закрытость односторонне-логическому пониманию прежде всего и воспитали этот философско-исторический искус русской литературы.

С пушкинской поры как перед загадочным сфинксом, сущность которого надо понять, останавливается русский писатель перед проблемой национального характера. Здесь клубок взаимосвязанных причин и следствий: как влияют на этот искомый характер природно-климатические условия и как, в свою очередь, созидает он структуру общежительных нравов и законов, как сочетаются в нем религиозно-бытовые традиции и культурные запросы времени. За кажущейся абстрактностью проблемы — конкретное, мучительное переживание судьбы личностной как частицы судьбы народной.

«Это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всякому долгу, справедливости и истине, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние»,— так соглашался Пушкин с грустно-отрицающим взглядом Чаадаева на характер русской национальной действительности. Тут же он замечает: «Но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков...»[38]

В этих словах не только патриотический стоицизм, но и констатация сложных, не поддающихся односторонней оценке следствий из всего многообразия исторического опыта своего народа.

Здесь завязь дальнейших размышлений Гоголя, что «просвещение наносное должно быть в такой степени заимствовано, сколько может оно помогать собственному развитию, но что развиваться народ должен из своих же национальных стихий»[39].

Гоголевские «Арабески» — это художественная мысль (воспользуемся уже знакомым словосочетанием К. Леонтьева) о соотношении истории, искусства и национального характера. Творческий потенциал разных эпох и разных народов воплощается в оригинальных формах. Поэтому мировое искусство, по Гоголю,— свидетельство разнообразия и непредсказуемой изобретательности, а не движение по одной дороге к несуществующему и невозможному единому для всех эстетическому идеалу.

Главная болевая проблема русской культуры XIX века — отстаивание национальной самобытности перед очевидной и как бы неизбежной (посвоему благодетельной) европейской нивелировкой. Невозможность и просто пагубность отгораживания от Европы была понятна писателям, не зараженным болезнью ксенофобии.

Но им так же было понятно, что в силу объективных причин самого разного характера не могла Россия быть измерена, тем более построена по среднеевропейскому аршину. Отсюда знаменитая тютчевская максима «умом Россию не понять», неоднократно поминаемая Хлебниковым.

Хлебников конкретизировал этот «ум» как ограниченность европейского рассудочного интеллекта (европейского исторического опыта,— скажем иначе) и заговорил о необходимости шагнуть за его пределы: «...заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют» (*V, 236*).

Хлебников обосновывал свою лингво-поэтическую мифологему растущим значением нового «материкового» (или «азийского») сознания. И в этом важном моменте его пророчеств ощутимо подспудное присутствие толстовского ориентализма как критики и неприятия великим писателем эгоизма и ограниченности современной ему европейской науки («новая история поставила свои цели — благо французского, германского, анг-

лийского ⟨народов.—*Е. А.*⟩, в самом своем высшем отвлечении, благо цивилизации всего человечества, под которым разумеется обыкновенно народы, занимающие маленький северо-западный уголок большого материка» («Война и мир», эпилог, ч. 2, гл. 1). Сходный мотив в книге Н. Данилевского: «Европы вовсе никакой нет, а есть западный полуостров Азии, в начале менее резко от нее отличающийся, чем другие азиатские полуострова, а к оконечности постепенно все более и более дробящийся и расчленяющийся»[40].

Многочисленны противопоставления у Хлебникова материкового сознания полуостровному («Собственно европейская наука сменяется наукой материка. Человек материка выше человека лукоморья и больше видит».—*V, 296*).

Познание России в мире—главная историческая задача русской литературы XIX века.

Хлебников, писатель XX века, своеобразно осуществивший мечту Гоголя о соединении в одном лице философа, поэта и историка, считал, что «одна из тайн творчества—видеть перед собой тот народ, для которого пишешь, и находить словам место на осях жизни этого народа...» (*V, 298*).

Х. Баран
США

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛОГИКА И ПОЭТИЧЕСКИЙ АЛОГИЗМ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении многих лет исследования, посвященные творчеству Велимира Хлебникова, характеризовались, в основном, двумя подходами. При жизни поэта и в течение нескольких десятилетий после его смерти преобладала точка зрения (встречающаяся, впрочем, и в наши дни), что поэзия Хлебникова не поддается рациональному толкованию, что в ней есть нечто абсолютно алогичное (если не патологичное) и что смысл произведений Хлебникова — если таковой в них вообще имеется — мало кому интересен. Ср.: «Он умел писать стихи неумелые, он умел сочинять слова, но сочинял слова ненужные. Не только литературным консерваторам ненужной оказалась его поэзия, не столько заумная, сколько неумная, надуманная, нарочито-крикливая и, прежде всего, не поэтическая»[1]. «Вряд ли нужно предупреждать, что имя Хлебникова обязывает к особому чтению его стихотворных опытов. Прежде всего не нужно требовать так называемого „порядка", не нужно удивляться непонятному. Единственный последовательный экспериментатор и изобретатель в области слова имеет право и на беспорядок и на непонятность»[2]. «〈...〉 Но параноиком Хлебников не был. Он был только дегенератом в самом типичном толковании этого термина, и мысль его, как и его редкий поэтический талант, способна была совершать только очень короткие усилия, падая затем в область механического процесса нанизывания подобных самим себе элементов... К счастью, процесс здесь не доведен до любимых пределов Хлебникова, образ не распался на слова, а слова — на части слова, которые и подлежали бы дальнейшей вертячке, к вящей сла-

ве заумничанья»[3]. «Слово текуче в руках поэта, и он следует за этим течением и превращением слова. Отсюда поэзия Хлебникова в некотором смысле представляет собой одно непрекращающееся стихотворение, которое, как правильно заметил Маяковский, нельзя читать в обычном порядке (за исключением отдельных фрагментов), но которое может представить неисчерпаемый материал для воображения поэтов»[4]. «Вряд ли следует издавать стихи Велимира Хлебникова для сколько-нибудь большого круга читателей: читатели все равно ничего не поймут в них ⟨...⟩ Лишь поэты-специалисты возможно, найдут в хлебниковском языке, в его стихах нечто интересное и даже извлекут из этого известную пользу. Поэтому для них, для специалистов, может быть, и следует время от времени издавать Хлебникова небольшими тиражами»[5].

Менее распространена точка зрения, которая является «побочным продуктом» напряженных изысканий в области художественной системы Хлебникова, проводившихся в последние два десятилетия. Она исходит из предположения о намеренности и мотивированности творчества поэта и, соответственно, из возможности истолкования его поэзии.

«Предложенный выше разбор задуман как одна из возможных иллюстраций того, что по дурной традиции упоминаемая малопонятность многих вещей Хлебникова при ближайшем рассмотрении оказывается глубочайшим заблуждением критиков. Хлебникову (как и Мандельштаму) было свойственно преимущественное внимание к значениям отдельных элементов поэтического языка (начиная с фонем) и к значению всего текста. Внимательный анализ обнаруживает тонкое сплетение всех этих элементов, складывающихся в единый тонкий образ — подобно женским фигурам на индийской миниатюре, вдохновившей Хлебникова»[6].

«Попытки отграничить поэзию Хлебникова от всех прочих его произведений привели к тому, что большинство его стихов слишком поспешно были признаны малопонятными ⟨...⟩ В моем исследовании я исхожу из того, что все, написанное Хлебниковым, одинаково значимо — несколько слов, сохранившихся на клочке бумаги, представляют для нас такой же интерес, как многократно публиковавшиеся стихи. Если мы беремся понять поэзию Хлебникова, нам необходимо воссоздать его поэтический мир и взглянуть на этот мир его глазами»[7].

«Мои рассуждения ⟨...⟩ основаны на гипотезе ⟨...⟩ об очень высокой степени мотивированности текстов Хлебникова. Этим определяется и задача исследования: объяснить как схему произведения в целом, так и наличие в её структуре отдельных составных элементов. Такой подход вскрывает множественность связей между большим количеством единиц текста, а также почти полную невозможность установить удельный вес этих единиц»[8].

Можно считать доказанным, что преобладающая точка зрения, согласно которой произведения Хлебникова по самой своей природе недоступны толкованию, лишена оснований. Тем не менее цитаты первой группы приводились не просто как риторический прием, своего рода «бой с тенью». Во всех этих высказываниях содержится рациональное зерно. Несмотря на успехи, достигнутые хлебниковедением после выхода в свет в начале 60-х годов книги В. Ф. Маркова[9], мы все же не приблизились к более глобальному пониманию художественного метода Хлебникова. Сосредоточив свое внимание на «деревьях» отдельных образов и семантических мотивов, мы упустили из виду «лес» системы Хлебникова в целом.

Здесь уместно привести еще одну цитату: «Уверения в понятности Хлебникова, указания на то, что он делал содержательным, значительным решительно все элементы поэтического языка вплоть до отдельных фонем, стали сегодня таким же трюизмом, как и сетования на непонятность. Поэта комментируют, растолковывают; но чем обстоятельнее комментарии к нему, тем больше сомнений вызывают уверения в его понятности и доступности: хороша понятность, если для того, чтобы проникнуть в смысл стихотворения „Меня проносят на слоновых...“ или разобраться в потоке метафор „Поэта“, читателю надлежит отправиться в Тарту или Хельсинки, где филологи высокой квалификации, специалисты-толмачи исчерпывающе объяснят ему смысл прочитанных строк. Нет, ни ссылки на то, что в свое время не очень понятны были Пушкин и Тютчев, ни полемическая защита Хлебникова, ни его построчное комментирование — проблемы Хлебникова не решат. Полемика продолжается, комментарии множатся, но не можешь отделаться от ощущения: нечто главное, решающее, о поэте еще не сказано. И дело, видимо, в том, что, начиная с Тынянова, исследователи Хлебникова шагнули на слишком уж проторенный путь — на путь а п о л о г е т и к и, а п о л о г и и, конечной целью которой закономерно является триумф апологетизируемого: победа с последующим его увенчанием — скажем, с включением триумфатора в ряд классиков: Пушкин — Лермонтов — Тютчев — Некрасов — Блок — Хлебников...»[10]

Эти замечания В. Турбина заслуживают внимания. Смогут ли когда-нибудь наши комментарии сделать поэзию Хлебникова действительно понятной и доступной широкому читателю? В этом ли наша задача? Должна ли она быть таковой? Сам Хлебников писал: «Говорят, что стихи должны быть понятны ⟨...⟩ Между тем этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека ⟨...⟩ Таким образом, чары слова, даже непонятного, остаются чарами и не утрачивают своего могущества. Стихи могут быть понятными, могут быть непонятными, но должны быть хороши-

ми, должны быть истовенными» (*Творения, с. 633—634*). Не пытаемся ли мы втиснуть Хлебникова в некую смирительную рубашку «разумности» и непременной «понятности», рискуя при этом исказить саму природу его поэтики? Такая опасность действительно существует.

Лучшим, на сегодняшний день, методом анализа произведений Хлебникова является «метод широких контекстов», «открытый» метод. Он предполагает рассмотрение всех текстов, не только поэтических, в виде единого корпуса, из которого вычленяются повторяющиеся лексические единицы, а также единицы более высоких уровней—мотивы, образы, эпизоды и т. д.,—с тем чтобы потом установить значение (значения) всех этих единиц. Таким образом можно дешифровать и объяснить отрывки, которые в пределах одного произведения остаются непонятными.

Чтобы ощутить, чего мы смогли достичь с помощью такого «контекстуального метода», достаточно просто взглянуть на список произведений Хлебникова, исследованных за последние десять лет. Этот метод, однако, содержит два ограничения. Во-первых, он ориентирован на интерпретацию отдельных отрывков, характерных эпизодов, кусков текста; он не раскрывает мотивации этих отрывков в пределах данного произведения и не предлагает методологии, позволяющей сделать более широкие обобщения относительно творческих принципов Хлебникова. Иными словами, такой метод позволяет выстроить некую мозаичную картину, состоящую из отдельных толкований; но где та схема, какова та внутренняя логика, которая объединяет их в единое целое? В том, что такая проблема существует, легко убедиться, обратившись к нашему исследованию 1976 года[11] или к монографии Б. Лённквист[12]. Обе работы возвращают нас к филологической традиции, где основным механизмом истолкования текста являются глоссы к отдельным строкам или отрывкам; ни в той, ни в другой работе не содержалось более общих выводов, касающихся структуры текста. Эта проблема особенно остро встает при анализе больших произведений; структуре более коротких вещей уделяется, как правило, достаточно внимания[13].

Речь, естественно, не идет о невозможности построения логической схемы того или иного произведения Хлебникова. Жанровые соображения[14], роль традиции[15]—все это может быть использовано, и все это помогает понять, почему дело обстоит так, а не иначе. Тем не менее, мы весьма ограничены в нашей возможности обобщений.

Вторым слабым местом этого подхода является тенденция к некоторой статичности в оценке творчества поэта: существует опасность, что эволюция его поэтики не будет при этом учтена в должной мере.

Пытаясь истолковать отдельные тексты, мы не должны забывать и о более общих проблемах, то есть о тех элементах поэтической системы и

поэтического видения Хлебникова, которые находятся на достаточно высоком уровне обобщения, обеспечивают динамический взгляд на его творчество, обосновывают как постоянные, так и переменные аспекты его поэтики, помогающие нам понять своеобразие Хлебникова.

В этой связи уместно вспомнить блестящий очерк Р. О. Якобсона[16], под влиянием которого на протяжении многих лет формировались наши взгляды на наследие Хлебникова. В этом очерке содержится много идей относительно дальнейших возможностей системного исследования творчества поэта, возможностей, которые до сих пор не использованы. Это была первая попытка охарактеризовать творчество Хлебникова в целом; все, что предлагалось после, не может сравниться с работой Якобсона ни по широте охвата, ни по тому, как много уровней поэтики Хлебникова в ней затронуто. Правда, мнение Р. О. Якобсона о том, что Хлебников использует приемы, которые уже встречались в литературе и фольклоре, но без к а к о й-л и б о м о т и в а ц и и, и что существенной чертой творчества Хлебникова является «обнажение приема», получило следующую оценку его соратника Н. С. Трубецкого: «Если отвлечься от неудачной формы, беспорядочного изложения, тяжелого языка и т. д., то в области содержания, мне кажется, можно отметить один недостаток: слишком большое пренебрежение эстетическим критерием. Пушкин, народная словесность, футуристы — все это совершенно разнородные величины именно в силу их различных эстетических подходов, взглядов (бессознательных или сознательных) на задачи поэзии ⟨...⟩ В Вашей книге Вы как будто пытаетесь охарактеризовать творчество Хлебникова. Но если по прочтении Вашей книги поставить себе вопрос, чем отличаются футуристы от Пушкина, то окажется, что отличие только „в степени“, а не в принципе ⟨...⟩ Если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счел бы его поэтом. И произошло бы это, конечно, не потому, что футуристы применяют известные приемы не в той пропорции, к которой привык Пушкин, а в силу радикального различия в эстетических подходах...»[17]

Или еще более общий вопрос, который проходит через все жанры и все периоды творчества Хлебникова, вопрос, который должен быть решен, хотя до сих пор он даже не ставился: что именно в поэтическом видении Хлебникова давало ему возможность в одних случаях достигать высочайшей точности повествования, описания, а в других вело к деформированности и рыхлости, затемняющей само значение такого отрывка?

Примеры подобной противоречивости встречаются в произведении, посвященном родному городу поэта — Астрахани, «Хаджи-Тархану», которое Р. Вроон называет «одной из наиболее доступных поэм Хлебникова»[18]. Р. Вроон, а до него В. Ф. Марков, прокомментировали основные аллюзии в поэме; однако до сих пор остался без внимания уровень более

мелких деталей, которые составляют значительную часть семантической ткани поэмы. Именно в них проявились наиболее поразительные черты поэтического видения Хлебникова, о чем можно судить, сравнив соответствующие части поэмы с описаниями Астрахани, которые, возможно, были известны поэту: «Ты видишь город стройный, белый, / И вид приволжского кремля» (Творения, с. 246); ср.: «К Кремлю принадлежал в старину „Белый город", тоже обнесенный стеною»[19]. «Там кровью полита земля, / Там старец брошен престарелый, / Набату страшному внемля» (*Творения, с. 247*). Это аллюзия или на казнь митрополита Иосифа сторонниками Стеньки Разина в мае 1671 года или же на убийство Разиным воеводы Прозоровского, которого Разин столкнул с башни Кремля[20].

«Когда осаждался тот город рекой, / Он с нею боролся мешками с мукой» (*Творения, с. 249*); ср. следующий комментарий, касающийся знаменитой астраханской семьи Сапожниковых: «Алексей Петрович был городским головою, сын его брата Александр Александрович тоже был городским головою и оставил по себе неизгладимую память спасением города от потопления выходившей из берегов Волги, прорвавшей валы на Косе 16 мая в 1867 году. Сам работая на берегу, как и десять лет раньше (в 1856 году, тоже при наводнении), Александр Александрович приказывал опрастывать за свой счет мучные лавки и укреплять берег мешками муки»[21]. «И к белым и ясным ночным облакам / Высокий и белый возносится храм / С качнувшейся чуть колокольней. / Он звал быть земное довольней» (*Творения, с. 249*); ср. следующее архитектурное описание: «В городе он (собор.—*Х. Б.*) виден повсюду, а из окрестностей верст на 30 и представляется как бы касающимся облаков, так что все городские здания и даже храмы кажутся стоящими у подножия его. Так величественно обрисовывается Успенский собор главнейшим образом от его величины, а также от того, что он стоит на самой большой возвышенности города Астрахани, в юго-восточной стороне Кремля»[22]. Эти строки поэмы Хлебникова могут, кроме того, относиться к построенной в XIX в. каменной колокольне Успенского собора: «Новая каменная колокольня была возведена в 1813 году, но в конце прошлого столетия она по ветхости уже грозила падением и была разобрана. В настоящее время оканчивается постройка новой колокольни»[23].

Такого близкого совпадения нет в случае другой аллюзии в поэме: «И туча стрел неслась не раз. / Невест восстанье было раз» (*Творения, с. 248*): «„Нас переженят на немках, клянусь!" / Восток надел венок из зарев, / За честь свою восстала Русь» (там же). Это намек на «свадебный бунт» 1705 года, не нуждающийся в отдельном пояснении с нашей стороны. Но зачем понадобилось Хлебникову трансформировать действительное историческое событие, указывая, что не только женщин выдавали замуж за чу-

жеземцев (как гласила молва), но и мужчин хотели заставить жениться на иностранках? Любопытный «ляп», который плохо согласуется с аккуратностью, присущей поэту в других случаях.

Различные объяснения предлагались и для этого, и для других противоречивых мест в произведениях Хлебникова (например, для превращения Изанаги, японского мужского божества, в богиню в пьесе и поэме «Боги» и т. п.). Так, В. П. Григорьев ссылается на то, что Хлебников экспериментировал прежде всего с содержанием и это зачастую приводило к формальным небрежностям[24]. Это так, но возможно и другое объяснение. И поразительную точность и непредсказуемые семантические искажения можно объяснить, исходя из того, что Хлебников был мифологизирующим (мифопоэтическим) художником слова.

ПОЭТ КАК МИФОТВОРЕЦ

Такой подход диктуется многочисленными фактами, касающимися самого Хлебникова и его произведений. Читая их, убеждаешься, как много они содержат аллюзий и заимствований из самых различных культур, от славянского язычества до Рима и Японии. Здесь также можно встретить системы образов, не связанных непосредственно с внетекстовыми мифологическими традициями, но ощущающихся как миф, бытующих как бы в возвышенном, космическом плане, наиболее приспособленном для описания сакрального действа[25].

Все многообразие мифологических и квази-мифологических элементов не ограничивается усвоенным теоретическим конструктом. Поэт не был последователем какой-то одной мифологической школы, вследствие чего в его поэтическом мире с поразительной свободой соединились различные элементы древнего и современного воображения. Эта очевидная отстраненность от теории отчасти объясняется бессистемным характером образования, которое получил Хлебников. Хотя в университетах Санкт-Петербурга и Казани он изучал славистику и восточные языки (а также естественные науки), в отличие от Вячеслава Иванова, мифотворца par excellence, Хлебников не был столь начитан в литературе по мифологии и религии. По этой причине его поэзия свободна от филологической дотошности, но не свободна от фактических ошибок.

Отсутствие подобной «учености» вовсе не предполагает невежественности. Чем больше вчитываешься в тексты Хлебникова, тем яснее видишь, что он порою очень хорошо разбирался в весьма запутанных деталях различных верований и ритуалов. Поэт несомненно очень много читал, но читал все подряд, читал бессистемно. У него была великолепная память, но можно заметить, что временами — в творческом порыве — он

забывал какие-то детали, причем кочевая жизнь, в корне отличная от образа жизни кабинетного ученого, не давала ему возможности проверить все должным образом. Ошибки в записи, неточности в передаче мифов, контаминация различных текстов—все это не может перевесить доводов, свидетельствующих если не о глубине, то о широте эрудиции Хлебникова.

Своим мифотворчеством поэт во многом обязан географическим познаниям. Исключительная восприимчивость к культурным влияниям сформировалась в нем еще в детстве в евразийском «культурном котле», где христианство соседствовало с буддизмом и исламом, горожане лицом к лицу встречались с кочевниками. К этим ранним впечатлениям добавился опыт путешествий по России, принесший знакомство с местными традициями.

Специфическое ощущение непосредственности, оригинальности и непредсказуемости, которым проникнута «мифургия» Хлебникова, вполне возможно, связано с его опытом общения с культурами, находящимися в относительно первобытном состоянии. Это ощущение обособляет Хлебникова от большинства писателей, опирающихся на миф и ритуал, и сближает его художественный метод с тем, как К. Леви-Строс описывает первобытное мифотворчество.

Для понимания Хлебникова особый интерес представляет принадлежащее французскому этнологу сравнение первобытного мышления с тем, что он называет «бриколаж», т. е. решение практической задачи каким-то чересчур сложным и неэффективным способом; такой подход свойственен обычно дилетанту, хватающемуся за все на свете, а не мастеру-профессионалу. Распространяя это понятие на область мышления, К. Леви-Строс замечает: «Характерной чертой мифологического мышления является то, что оно выражает себя при помощи разнородного набора элементов, набора, возможно обширного, но все же ограниченного. Этим набором мифологическое мышление вынуждено пользоваться при решении задач, так как ничего другого в его распоряжении нет. Таким образом, мифологическое мышление—это своего рода интеллектуальный „бриколаж“, чем и объясняется сходство, обнаруживаемое между двумя этими явлениями»[26].

Из приведенной цитаты следует, что мифологическое мышление оперирует конечным набором разнородных означающих. Подобно инструментам «мастера на все руки», эти означающие не изобретались заново и не подбирались специально для данного случая. Вовсе нет: ими уже пользовались в прошлом, и они всегда под рукой, если понадобятся в будущем. Как писал Франц Боас, «можно сказать, что вселенные мифов обречены распасться, едва родившись, чтобы из их обломков родились новые

вселенные»[27]. Это часто приводимое высказывание может служить эпиграфом к любой работе, посвященной творческому методу Хлебникова.

АНТИТЕЗА: РАННИЙ ПЕРИОД

Хотя мифургия лежит в основе произведений Хлебникова во все периоды его творческой биографии, характер опирающихся на нее разрешений конфликтов с годами претерпел радикальные изменения. Существуют коренные различия между мифотворчеством раннего и позднего Хлебникова.

Для ранних произведений поэта, в целом, свойственна тенденция к тому, что можно было бы определить как «антитетические построения», т. е. создание оппозитивных пар. В ряде ключевых текстов этого периода в основе сюжетного и тематического решения лежит столкновение противоборствующих и диаметрально противоположных сил, которым трудно (невозможно) сосуществовать друг с другом.

Можно привести множество примеров такого рода:

а) Ранняя поэма «Мария Вечора», в которой романтически настроенный поэт преобразует трагедию в австрийском замке Майерлинг в балладное повествование, проникнутое аллегорическими ассоциациями столкновения между германским и славянским этносом (у Хлебникова героиня, Мария Ве́цера,—славянка)[28].

б) Комическая поэма «Шаман и Венера» с её веселым конфликтом между богиней любви и стареющим сибирским шаманом; за этим повествовательным контрастом просматривается более глубокий конфликт между силой страсти, в лице Венеры, и безрадостным современным миром, в котором ей, судя по всему, нет места;

в) Поэма «Любовь приходит страшным смерчем...», где в стихотворном диалоге герои поэмы прославляют силу любви (идущей из сердца), осуждают влияние на нее разума (сознания, рассудка), а также восхваляют силу боевой страсти (желание отомстить за поруганную честь). Вот отрывок, посвященный любви: «Мудрец, богине благодарствуй, / Скажи: „Царица! Нами царствуй. / Иди, иди! Тобой я грезил, / Тебе престолы я ковал, / Когда, ведом тобой, как жезел, / Ходил, любил иль тосковал“» (*Творения, с. 205*). О разуме: «Нет, цветущие сапы / Старой тайны разум выжег. / В небесах уже следы / От подошвы глупых книжек» (*Творения, с. 209*). Дуалистическая основа поэмы выражена в следующем высказывании: «Две богини нами правят! / Два чела прически давят! / Два престола песни славят! / Хватая бабра за усы / В стране пустынь златой красы, / На севере соседим / С белым медведем» (*Творения, с. 212*);

г) Самый интересный пример — поэма «Гибель Атлантиды», в которой гибель целой цивилизации представлена как возмездие за убийство рабыни, являющейся воплощением всего эмоционального, страстного, жрецом, олицетворяющим разум. Как отметила Б. Лённквист, они являются «антиподами единого целого», не способными существовать друг без друга[29]. Так, рабыня говорит:

Твои остроты,
Жрец, забавны.
Ты и я — мы оба равны:
Две священной единицы
Мы враждующие части,
Две враждующие дроби,
В взорах розные зеницы,
Две, как мир, старинных власти —
Берем жезл и правим обе.
(*Творения, с. 217*)

С этими примерами тесно связана широта политико-культурного видения поэта. Она также находит выражение в антитезах, группирующихся вокруг временных и пространственных осей. В первом случае — идеализированное прошлое славян, «золотой век» простых незамысловатых чувств, героика и патриотизм противопоставляются современной действительности, которая трактуется, в лучшем случае, с иронией, а чаще — открыто враждебно. Мифологическая временная зона представляет собой «illud tempus», своего рода сакральное Великое время: в виде намеков или описаний оно присутствует в ряде произведений Хлебникова, населенное героями, которые, по замыслу поэта, воплощают врожденные добродетели славян; главные из этих добродетелей — приверженность традициям предков и готовность умереть за их наследие. Такие «защитники» русского или славянского мира, как Разин, Пугачев, Ломоносов, появляясь в творчестве Хлебникова, обретают в нем статус мифологических персонажей (наиболее значительные произведения такого рода — «Снежимочка», «Любовь приходит страшным смерчем...», «Курган Святогора»).

В пространственном измерении, которое переплетается с временным, Россия противопоставляется Западу (на некоторое время, под влиянием русско-японской войны, возникает противопоставление её Японии, т. е. Востоку). В сфере политики это проявляется в антинемецких и антиавстрийских мотивах, особенно усилившихся вследствие аннексии Австрией Боснии и Герцеговины в 1908 году. Хорошо известно «крикливое» анти-

германское воззвание поэта, вывешенное им в Санкт-Петербургском университете: «Или мы не поймем происходящего как возгорающейся борьбы между всем германством и всем славянством? Или мы не отзовемся на вызов, брошенный германским миром славянскому?»[30]. Противопоставление «германского мира» славянскому еще более углубляется в стихотворении «Боевая», где с помощью неологизмов и архаизмов создается мифологизированная атмосфера, столь подходящая для «пророчества» о победе славянского мира в грядущем конфликте:

Расскажи, расскажи, как широкое плесо быловой реки
    замутилось-залилось наплывом-наливом влияний иных:
Иной роди, иной крови, иной думи, иных речей, иных бытей.
— Инобыти.
Я и сам бы сказал, я и сам рассказал,
Протянул бы на запад клянущую руку, да всю
    горечь свою, да все яды свои собираю,
чтоб кликнуть на запад и юг свою весть, свою
    веру, свой яр и свой клич.
Свой гневный, победный, воинственный клич:
«Напор славы единой и цельной на немь!»
(*II, 23*)

В области культуры эта антитеза проявилась в противостоянии западной ориентации в русской литературе (ср. упоминание Пушкина в «Кургане Святогора»: «И самому великому Пушкину не должен ли быть сделан упрек, что в нем звучащие числа бытия народа — преемника моря, заменены числами бытия народов — послушников воли древних островов?» (*Творения, с. 579*), особенно в символизме, и, как показывает известное резкое выступление Хлебникова против Маринетти во время визита последнего в Россию, она также проявилась и в противостоянии западничеству в самом футуризме.

Такое тяготение к антитетическим построениям является, в свою очередь, частью более широкой схемы, охватывающей общественную позицию самого Хлебникова и футуризма в целом, в противопоставлении позиции их предшественников и современников. «Стоять на глыбе слова „мы“» — в этой знаменитой фразе из футуристического манифеста «Пощечина общественному вкусу» содержится образ, который футуристы воспроизводят и варьируют в своем «игровом поведении» на публике, а также во многих своих текстах, поднимая этот образ до уровня некоего абсолюта, до уровня квазинормативной характерологической парадигмы[31].

ЗНАЧЕНИЕ «ДЕТЕЙ ВЫДРЫ»

«Сверхповесть» «Дети Выдры» (1911—1913) как бы подводит итоги этой ориентации на антитетические построения и одновременно является попыткой проникнуть в скрытые причины, которые их порождают.

«Сверхповесть» состоит из различных в жанровом отношении шести частей («парусов»), в которых проза свободно сочетается со стихами. Она, кроме того, характеризуется большим тематическим разнообразием, но объединяется в единое целое благодаря наличию двух персонажей — Сына Выдры и Дочери Выдры, которые проходят через все произведение. Эта пара присутствует почти в каждом «парусе» «сверхповести», задавая общую схему появления в тексте повторяющихся персонажей и ситуаций.

Вкратце эта схема сводится к тому, что среди многочисленных героев «Детей Выдры» есть некая доминантная (в смысле частотности и роли в тексте) группа, поведение которой аналогично поведению Сына Выдры. Некоторые действующие лица из этой группы на самом деле являются воплощением главного героя. Каждый из персонажей участвует в ситуации героического конфликта, в которой он (они) бросает вызов какому-то чрезвычайно могущественному противнику (Ахилл — судьбе, Кинтал — Искандеру и т. д.). Все эпизоды, где описываются действия этих персонажей, вместе взятые, составляют основную массу текста.

Обоснование появления этих персонажей и возникновения антитетических конфликтов дается в первом «парусе», где Сын Выдры в роли культурного героя становится участником космогонического мифа (вступает в единоборство с тремя солнцами, сбивает два из них, делая землю пригодной для обитания)[32]. Как и в обычном космогоническом повествовании, которое в архаических традиционных обществах наделяется особой значимостью вследствие своей первичности и места в сакральном времени, а также вследствие того, что оно накладывает свой отпечаток на все, возникающее позднее, здесь конфликт между Сыном Выдры и небесными телами служит парадигмой, повторяющейся в действиях многих персонажей, встречающихся на протяжении текста.

Значение этой ситуации для самого Хлебникова подчеркивается в пятой и шестой частях «сверхповести», где Сын Выдры отождествляется с самим поэтом. Таким необычным образом посредством автобиографической проекции поэт делается творцом и разрушителем истории. Не менее важна для Хлебникова и аналогия, также проводимая в пятом «парусе», между общественной задачей гилейцев, как её понимает поэт, и отношением героического вызова: «Но будетлянин, гайки трогая, / Плаща искавший долго в пору, / Он знает, он построит многое, / В числе для рук найдя опору» (*Творения, с. 444*); «И войны ⟨пред⟩ тем умеряют свой гнев, / Кто скачет, рукою о рок зазвенев» (там же).

СМЕНА АКЦЕНТОВ

В годы, последовавшие за появлением «Детей Выдры», происходит смена поэтической модели мира Хлебникова. Это не значит, что противоположности, в широком смысле антитезы, исчезают совсем. Но первая мировая война и особенно непосредственное соприкосновение поэта с армейской действительностью лишают войну романтического ореола, а растущий ужас перед массовой гибелью людей, которую Хлебников наблюдает на расстоянии, порождает у него новые тематико-характерологические оппозиции: между «стариками» и «юношами» (которым суждено стать пушечным мясом), между «государствами пространств» и «государствами времени», между «изобретателями» и «приобретателями», между «будетлянами» и «войной» (ср. «Война в мышеловке»). В историософской сфере на представление поэта о течении времени как о процессе в основе своей циклическом налагается идея о роли интервалов 2^n и 3^n, которые, как отметил Вяч. Вс. Иванов[33], возрождают древнюю оппозицию «чет-нечет».

Здесь, однако, намечается принципиально иной подход к антителам. На самом элементарном уровне это проявляется в смене тональности: «крикливость» политической полемики, раздражающей или просто смешной, в ранних произведениях Хлебникова сменяется серьезными нотами или даже своего рода трагическим пафосом. На уровне же более глубоком Хлебников теперь открыто допускает возможность разрешения конфликтов, преодоления дихотомий и обезвреживания той опасности, которую они представляют.

ОТСТУПЛЕНИЕ: ГРАНИЦЫ И ПЕРЕХОД ГРАНИЦ

В корпусе текстов Хлебникова встречается тема, которая представляет собой особую разновидность антитезы; ее эволюция идет параллельно с изменением в подходе Хлебникова к решению подобных задач.

В двух своих ранних произведениях Хлебников описывает «восстание вещей». Это — «Маркиза Дезес», где убитые животные воскресают и нападают на людей, и «Журавль», где вещи и трупы, соединяясь, превращаются в гигантского Журавля, который правит миром. Поэт указывает, что нарушение границ между живым и неживым рождает ужас. Или, иначе говоря, разрушение навеки установленных в этом мире границ между живыми существами и вещами может быть гибельным.

Рассмотрим, по контрасту, краткий финал «сверхповести» «Война в мышеловке», обсуждавшийся Р. О. Якобсоном в его гарвардских лекциях в 1967 году: «Ветер — пение, / Кого и о чем? / Нетерпение / Меча стать

мячом» (*Творения, с. 465*). Якобсон приводит контексты образных рядов паронимов «меч» и «мяч», замечая:

«При всех семантических вариациях, образ мяча связан для Хлебникова с круговой линией в противовес неровному, изобилующему углами пространству „грубого“, разрушительного меча... Окровавленному, раздирающему тела, ширящему войну и смерть мечу Хлебников противопоставлял космически безгранный образ мяча, сулящего овладение мерой мирового времени. Перековка „ветра чумы на ветер сна» и «победа числом и словом над войной и смертью“ —такова тематика Хлебникова, переплетающаяся с мифом о преображении меча в мяч»[34].

Нет нужды останавливаться на том, что пересечение границы между этими весьма символичными предметами благотворно. О том, что здесь это не случайность и что для позднего Хлебникова пересечение границы уже не связано с несчастьем, можно судить и по ключевому мотиву в более пространной поэме «Шествие осеней Пятигорска»:

Опустило солнце осеннее
Свой золотой и теплый посох,
И золотые черепа растений
Застряли на утесах,
Сонные тучи осени синей,
По небу ясному мечется иней.
Лишь золотые трупики веток
Мечутся дико и тянутся к людям:
«Не надо делений, не надо меток,
Вы были нами, мы вами будем».
(*Творения, с. 331*)

Коренное, качественное изменение мифопоэтического воображения Хлебникова видно при сравнении этого отрывка и следующих строк из поэмы «Журавль»: «О, род людской! Ты был как мякоть, / В которой созрели иные семена! / Чертя подошвой грозной слякоть, / Плывут восстанием на тя иные племена!» (Творения, с. 189); «Злей не был и Кощей, / Чем будет, может быть, восстание вещей. / Зачем же вещи мы балуем?» (*Творения, с. 190*).

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ РАЗРЕШЕНИЯ

Какие же можно привести примеры противоположностей, антитез, различия между которыми преодолеваются и границы между которыми стираются?

В «Единой книге» (самостоятельном произведении или части «сверхповести» «Азы из Узы») верования различных «ветвей» рода человеческого добровольно соединяются в *единую* веру:

Я видел, что черные Веды,
Коран и Евангелие,
И в шелковых досках
Книги монголов
Из праха степей,
Из кизяка благовонного,
Как это делают
Калмычки зарей,
Сложили костер
И сами легли на него —
Белые вдовы в облако дыма скрывались,
Чтобы ускорить приход
Книги единой,
Чьи страницы — большие моря,
Что трепещут крылами бабочки синей,
А шелковинка-закладка,
Где остановился взором читатель...
(*Творения*, *с. 466*)

Великий синтез, преодоление всяческого антагонизма в человечестве находим мы в знаменитой пророческой картине из поэмы «Ладомир»:

И пусть пространство Лобачевского
Летит с знамен ночного Невского.
Это шествуют творяне,
Заменивши *Д* на *Т*,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте.
Это Разина мятеж,
Долетев до неба Невского,
Увлекает и чертеж
И пространство Лобачевского.
Пусть Лобачевского кривые
Украсят города
Дугою над рабочей выей
Всемирного труда.
И будет молния рыдать,
Что вечно носится слугой,

И будет некому продать
Мешок от золота тугой.
Смерть смерти будет ведать сроки,
Когда вернется он опять,
Земли повторные пророки
Из всех письмен изгонят ять[35].
(*Творения*, *с. 281—283*)

Можно возразить, что в произведениях, посвященных революции и гражданской войне, особенно в триптихе «поэм возмездия», речь не идет о примирении: правилом здесь является классовая ненависть и уничтожение врагов. Но и здесь ситуация не так проста. Кровавые сцены, которые временами смакуются, в других случаях заставляют Хлебникова ужаснуться; в «Полужелезной избе» рассказчик замечает: «В снегу на большаке / Лежат борцы ненужными поленами, / До потолка лежат убитые, как доски, / В покоях прежнего училища. / Где сумасшедший дом? / В стенах, или за стенами?» (*III, 49*). Кроме того, ужас этот — следствие исторического возмездия высших законов времени, которые восстанавливают равновесие, нарушенное неправыми делами былых поколений. И наконец, самое главное: посреди убийств и пьяной гульбы в «Ночном обыске» появляется фигура Христа: она рождается в воображении старого «морского волка», революционного «братишки», который гонит от себя этот образ, поносит его, но не может избавиться от желания обрести прощение и мир.

Появление фигуры Христа, являющейся архетипом мифологического примирения, не случайно. В ранних произведениях Хлебникова Христос почти не встречается, но в поздних его вещах он становится значимой фигурой, входящей в ряд автометапоэтических сотериологических образов[36]. В этот же ряд входят и другие трагические исторические фигуры, такие, как фараон Аменхотеп IV (Эхнатэн) в повести «Ка», где он погибает в обоих своих воплощениях; персидский религиозный реформатор и мученик Мирза Баб и его последовательница и мученица за веру Куррат-аль-Айн.

Некоторые трагические мифологические персонажи созданы самим Хлебниковым; в них отражено растущее в поэте чувство изолированности и ощущение химеричности его теорий перед лицом российской действительности времен гражданской войны. Такова фигура белого коня-спасителя в «Чу! зашумели вдруг» или сходный с Тезеем герой «Одинокого лицедея», которому не суждено возвестить человечеству о победе над разрушительным Минотавром: «И с ужасом / Я понял, что я никем не видим, / Что нужно сеять очи, / Что должен сеятель очей идти!» (*Творения*, *с. 167*) Таково самоуничижительное «Я» в «Не чертиком масленичным»:

«Не раз вы оставляли меня / И уносили мое платье, / Когда я переплывал проливы песни, / И хохотали, что я гол» (Творения, с. 181); или пророчествующее «Я» в «Еще раз, еще раз...»: «Горе и вам, взявшим / Неверный угол сердца ко мне: / Вы разобьетесь о камни, / И камни будут надсмехаться / Над вами, / Как вы надсмехались / Надо мной» (*Творения, с. 182*).

Особого внимания в связи со смещением акцентов в сторону примирения и нейтрализации оппозиций заслуживает фигура Зангези, героя одноименной «сверхповести» и глашатая последних идей поэта о времени и языке. В отличие от Сына Выдры Зангези не является носителем героического начала, и ему нелегко завладеть вниманием слушателей, присутствующих на его лесной проповеди. Он сам осознает амбивалентность своей позиции. С одной стороны, он выставляет себя безумцем: «Глупостварь, я пою и безумствую!» (*Творения, с. 488*); с другой — он ведет себя как заклинатель, речи которого способны управлять движением небесных тел («Вперед, шары земные! / Так я, великий, заклинаю множественным числом...»; там же) и который может заявить о себе: «Я ведь умею шагать / Взад и вперед / По столетьям» (*Творения, с. 498*). Именно Зангези выражает мысль Хлебникова о возможности вернуть гармонию, утраченную человечеством вследствие растущего расхождения языков, при помощи создания «звездного языка».

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В начале статьи мы говорили о необходимости найти такое истолкование творческого метода Хлебникова, которое охватывало бы максимальное количество фактов и объясняло как можно больше данных. В этой связи можно отметить, что подход к Хлебникову как к мифологизирующему поэту хорошо согласуется с его увлечением математикой: мифо-религиозные идеи и математика в его системе дополняют друг друга точно так же, как в традициях Вавилона, Греции и Индии, с которыми был в какой-то степени знаком поэт. В следующем отрывке из ранней теоретической заметки «Пусть на могильной плите...» говорится о расширении пределов сознания, о возможности преодоления границ логики, привычной для трехмерного видения действительности; эти возможности являются субстанцией, из которой строится миф:

«(О пяти и более чувствах). Пять ликов, их пять, но мало. Отчего не: одно оно, но велико?

Узор точек, когда ты заполнишь белеющие пространства, когда населишь пустующие пустыри?

Есть некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся, которое по отношению к нашим пяти чувствам

находится в том же положении, в каком двупротяженное непрерывное пространство находится по отношению к треугольнику, кругу, разрезу яйца, прямоугольнику.

То есть, как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости, так и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия.

Оно подняло львиную голову и смотрит на нас, но уста его сомкнуты.

Далее, точно так, как непрерывным изменением круга можно получить треугольник, а треугольник непрерывно превратить в восьмиугольник, как из шара в трехпротяженном пространстве можно непрерывным изменением получить яйцо, яблоко, рог, бочонок, точно так же есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обонятельное — переходят одно в другое.

Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь,— проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им.

При этом, непрерывно изменяясь, он образует некоторое одно протяженное многообразие, все точки которого, кроме близких к первой и последней, будут относиться к области неведомых ощущений, они будут как бы из другого мира» (*Творения, с. 577—578*).

Сближение мира и математики происходит благодаря одному обсуждавшемуся выше образу — Лобачевскому с его геометрией. Хотя это имя появляется уже в ранних произведениях Хлебникова, в его поздних вещах оно начинает использоваться чаще и, как можно судить по отрывку из «Ладомира», обретает в них символический смысл. Здесь уместно вспомнить, что величайшим вкладом Лобачевского в науку явилась альтернатива пятому постулату Эвклида: две параллельные прямые не обязательно не сходятся; где-то, в какой-то точке, они возможно, пересекутся. Этот образ иконически отражает глубинную структуру мифа — факт, проливающий новый свет на роль, которую великий математик сыграл в творчестве Хлебникова.

1983

Перевод Ю. А. Клейнера

Печатается по: Baran H. Chlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic.— In: Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium. April 24, 1983. Ed. Nils Åke Nilsson. Stockholm, 1985. Pp. 7—25.

О. А. Седакова

КОНТУРЫ ХЛЕБНИКОВА
Некоторые замечания к статье Х. Барана[1]

Хлебников своеобразен — это его первая характеристика и для энтузиастов своеобразия, и для тех, кому дороже иные смысловые и эстетические ценности. Однако общее место о своеобразии Хлебникова, об особом его статусе в поэтической традиции, как ни странно, не стало исследовательской проблемой. Попытки концептуальных определений поэтики Хлебникова (Р. О. Якобсон, Ю. Н. Тынянов) почти современны его жизни. Впрочем, современники Хлебникова видели в нем не «поэта своей эпохи», но «поэта будущего». Будущее 10-х и 20-х годов давно наступило, и литературной современностью Хлебникова должно было бы стать, в частности, наше настоящее. Ничего похожего мы не обнаружим — и, по всей видимости, это опровергает предсказания и о судьбе Хлебникова, и о судьбе русской словесности. Подобным опровержением оказалась историческая реальность и для известного предсказания Гоголя о том, что Пушкин — это русский человек, каким он будет через двести лет...

Но будущее — не такая простая вещь, даже грамматическая категория будущего, введение которой Р. О. Якобсон назвал «грамматической реформой, совершенной русским футуризмом»[2]. Как содержательная категория, будущее противопоставлено прошлому и настоящему иначе, чем отрезок — другим отрезкам в одном линейном ряду (перед будущим линейный ряд реальности обрывается),— но как отрицание, отрицательное присутствие, «то, чего еще нет», «то, в чем нет того, что принудительно есть и было». Это область смыслового скачка, которая из каждого времени видится как горизонт, линия схождения «реальности» с ее «смыслом», и, как горизонт, это будущее передвигается с движением времени. Попытка фиксировать его в какой-то временной конкретности, объявить вот этот или тот кусок земли горизонтом — зловещая практика утопий, по существу, отменяющая будущее, т. е. цель и смысл всего наличного, с

которым оно надеется совпасть, тот предстоящий Рим, ради которого Эней покидает Дидону. Если сам Хлебников временами говорил о будущем конкретно, утопично, хронологично (как, например, в «Утесе из будущего»), то, требуя от стихов «иметь такую скорость, чтоб пробивать настоящее 〈...〉 вещь хороша, когда она, как камень будущего, зажигает настоящее» («Свояси» — *II, 8*), он несомненно имел в виду будущее смыслового скачка, отрицательную силу нового смысла[3]. Почему отрицательную? В библейском рассказе фактически «неисполненное» пророчество Ионы о гибели Ниневии исполняется в том, что прежняя жизнь ниневитян уничтожается их раскаянием. Будущее уничтожает все, что не похоже на образец, а новый образец обновляет весть о будущем. Предсказание «пробивает настоящее», забывшее его. Эти по видимости отвлеченные рассуждения самым близким образом связаны с Хлебниковым, чье устойчивое определение (и самоопределение) — «поэт будущего». Значение этой характеристики и нужно было бы выяснить. Что в опыте Хлебникова (а значит, и в его поэтике) несет эту отрицательную для поэтической традиции, для позитивного «искусства настоящего» силу будущего?

Внутренний анахронизм или ахрония нашего литературного настоящего — тот контекст, в котором идет обсуждение Хлебникова. Поэтому с ним связываются — заслоняя его уникальность — проблемы, которые относятся вовсе не к Хлебникову, а к широчайшему кругу явлений поэзии XX века. Первая среди них — проблема «понятности» и «непонятности», «разумности» и «заумности» (в прагматическом повороте «поэт для читателя» и «поэт для поэтов»[4]). С этого и начинает свою — вероятно, первую в современном хлебниковедении — общую постановку проблемы эстетического метода Хлебникова Х. Баран. «Сосредоточив свое внимание на „деревьях“ отдельных образов и систематических мотивов, мы упустили из виду „лес“ системы Хлебникова в целом»[5]. В ответ на расхожее — и зачеркивающее поэзию Хлебникова в целом — представление о нем, как о «непонятном», «алогичном, если не патологичном», авторе, возникает апологетическая концепция поэта, представленная конкретными анализами, которые доказывают сознательность, преднамеренность и мотивированность отдельных строк, образов и тем. Благодаря таким расшифровкам (исследования Вяч. Вс. Иванова, Б. Лённквист, самого Х. Барана) многие «темные места» действительно прояснились, и можно полагать, что круг «немотивированного» у Хлебникова будет и дальше сужаться. Но в целом апология Хлебникова как поэта полностью «логичного» не объясняет особого эстетического качества его текстов. Она противоречит и задачам самого Хлебникова, который, напоминает Х. Баран, «понятным» стихам предпочитал «властные» и в «слове понятом разумно» видел «гибель художественного слова».

Итак, проблема «понятности» или «простоты»[6]. Хлебниковская ли это проблема? «Слова эти... в гораздо большей мере понуждают нас изменяться, нежели понимать» — это определение лирики принадлежит поэту, которого никто не заподозрит в близости «русскому дервишу», П. Валери[7]. «Понятность» и «властность», «разумность» и «сила» противопоставлены здесь так же, как в приведенных словах Хлебникова. Это не случайное и не точечное совпадение. Огромная поэтическая практика и программные установки поэтов конца XIX—XX века, и европейских, и русских (ср. эссе русских символистов или «Разговор о Данте» с его категорическим: «Где возможен пересказ, там простыни не смяты, поэзия не ночевала»[8]), свидетельствуют о том, что в какой-то момент поэзия отчетливо предпочла пути «передачи информации» путь «трансформации сознания» своего адресата, пути «оформления смысла» — путь «метаморфоз смысла», возникающего и развертывающегося в ходе сложения самой стиховой ткани. Потенции стихотворного языка, к которым она при этом обратилась, не были ей открыты или изобретены, но были выдвинуты на первый план со своего фонового или служебного (в предшествующей лирике) места. Среди них и весь арсенал фонических, ритмических, композиционных возможностей, которые создают ту колеблющуюся семантику слова и словесных единств, какую вслед за Верленом называют «музыкой»; это и возможности автономного поэтического слова (слова «топологического» или «динамизированного», в разных определениях): игра вертикальными пластами словесных значений, этимологией, графической и артикуляционной выразительностью слова; это и семантизация грамматики в стихе; и конденсация смысла путем цитаты, аллюзии и стилизации; и, наконец, избегание слишком «тематичного» материала. Лирика фиксирует преимущественно тот внутренний опыт, который (опять воспользовавшись словами Валери) «существует не иначе как будучи функцией слова ⟨...⟩ что гибнет, достигнув чуть большей отчетливости»[9]. Или — словами Т. С. Элиота, поставившего задачу «трансцендировать» эту «абсолютную поэзию» П. Валери: «Это концентрация, и новая вещь возникает из концентрации опытов, которые для активной и практической личности вообще не покажутся опытами»[10]. Автономность стихового языка и доминирующая роль стиховой конструкции обобщены теоретическими исследованиями (классическая «Проблема стихотворного языка» Ю. Н. Тынянова и многие труды формальной и структуралистской школ). Но столь же явный сдвиг в выборе «содержания», «тем», которые в контраст прозе представляются поэтичными, осмыслен куда меньше. С определенным упрощением можно сказать, что главной и богато варьируемой темой становится само событие творчества, процесс рождения вещи, который из фоновой темы предшествующей

традиции выходит на́ первый план, как это случилось и с «автономной формой»[11].

У «поэтической темноты», у «смысла в себе» как поэтического смысла par excellence своя генеалогия и своя каноничность, переступить которую к какому-то моменту стало так же трудно, как в иное время—нарушить канон «понятности». Всякий смысловой прозаизм—в виде идеологической определенности, отчетливого сюжета, морали—требовал своего рода оправдания (ср. восхищение Пастернака «средневековой смелостью», с какой молодой Маяковский «сблизил лирическую стихию с темою»[12]).

И как раз в отношении такого рода «непонятности» или алогичности Хлебников не только не самый радикальный среди своих современников: он, скорее, составляет им контраст. Многие из названных выше элементов лирического «внушения вне смысла» вообще чужды его поэтике (например, неустойчивая, смутная семантика, возникающая из тесноты стихового ряда, «тень» или «музыка» словесного смысла). Его слово конкретно и не знает многозначной неопределенности[13]. Даже там, где он говорит на «чисто звуковом» или «словотворческом» языке, смысл целого складывается из дискретных единиц, мотивацию которых он может открыть сам (как, например, он объясняет цветовую символику звуков в связи со стихотворением «Бобэоби пелись губы»—*V, 269*); при отсутствии авторского комментария его может восполнить исследователь. Успешные расшифровки отдельных сюжетов и «темных мест» свидетельствуют о том, что отсылки Хлебникова к источникам разного рода просты и прямы; источник (культурная или бытовая реальность) не претерпевает таких сложных трансформаций, как это случается, например, у Мандельштама[14]. Хлебников цитирует «один к одному» и его обращение с «чужим словом» и «готовым предметом» напоминает технику аппликации. Сложно уловить точки, на которых задержалось внимание поэта, сложно повторять путь его непредсказуемой эрудиции—и это отодвигает надежду на полно комментированного Хлебникова в отдаленное будущее, а часто поручает воле счастливой случайности. Но сейчас нам важно другое: в принципе у хлебниковской темноты есть «дно». Так, для стихотворения «Меня проносят на слоновых» таким дном, как показало исследование Вяч. Вс. Иванова, оказывается индийская миниатюра. У непонятности (алогичности) другого рода—как например, у блоковского:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В *электрическом сне наяву*—

или более резкого мандельштамовского:

Играй же на разрыв аорты
С кошачьей головой во рту —

никакой реальный комментарий не обнажит дна, ибо его нет; в таком, далее не анализируемом составе «кошачья голова во рту» и должна быть принята читателем этих стихов. Конечно, и Хлебников дает образцы нечленимого далее и не имеющего отчетливого второго плана смысла:

Сквозь полет золотистого мячика...

но в целом затрудненность восприятия его стихов связана не с характерной для всей новой лирики имманентностью смысла вещи (отказ от «готового смысла» в лирике коррелирует с отказом от фигуративности в пластике). И, соглашаясь с Х. Бараном в том, что «тесные рамки „разумности“ и полной понимаемости исказят природу хлебниковской поэтики», нужно искать какого-то дополнительного момента, без которого эта природа искажается еще заметнее.

Хлебников — словесник, Хлебников — поэт языка — еще одно определение (и самоопределение) его метода. Дело не только в экспериментальной и паранаучной работе Хлебникова с русским языком, изучению которой посвящены труды В. П. Григорьева (нужно заметить, что эта работа — лишь один из жанров творчества Хлебникова; она несущественна для многих его больших и малых сочинений); не только в более сложных преобразованиях, которые производит «путеец языка», таких, как семантический сдвиг:

Весна рыбачкою одета,
И этот холод *современный*
Ее серебряных растений.
(*Творения, с. 263*)

семантический диалектизм:

Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и *вер*.
(*Творения, с. 55*)

смещенная или архаичная семантика падежных форм:

О сомнений быстрых вече,
Что пожалуюсь отцу?
(*Творения, с. 78*)

и конструкций:

Спасти рожден *великороссов*
Быть родом разумом забытым.

Есть более важная общая проблема. Это проблема отношения языка и внеязыкового мира. Кризис традиционного языка и связанное с ним экспериментальное построение новой системы символов так же не относятся к уникально хлебниковским чертам, как и «непонятность», о которой речь шла выше. Это проблематика, общая для всех реформаторских и авангардных направлений XX века. Но обращаясь к философии языка, мы ближе всего подходим к какому-то центральному моменту мысли Хлебникова. «Язык» или «текст» (книга, звук, слово, алфавит, рукопись) у Хлебникова тождествен миру, и природному, и историческому. Это тождество — тема стихотворения «Единая книга» (*Творения, с. 466*). Метафоры и сравнения, построенные на нем, бесчисленны («Моя так разгадана книга лица»; «И книгу погоды читал»; «Весны пословицы и скороговорки / По книгам зимним проползли», «Ты широко сияешь, книга / Свободы или ига, / Какой прочесть мне должно жребий / На полночью широком небе?»; «Почерком сосен / Была написана книга песка, / Книга морского певца»; «Золотые чернила / Пролиты в скатерти луга»; «На записи голоса / На почерке звука жили отшельники» и т. п., и т. п.) и связываются с любыми темами, равно и прозе: «Здесь же я впервые перелистал страницы книги мертвых, когда видел вереницу родных у садика Ломоносова... Первая заглавная буква новых дней свободы так часто пишется чернилами смерти» («Октябрь на Неве» — *Творения, с. 544*); «Зеленые сады над развалинами старых храмов, ветки и корни деревьев, впившиеся в белый камень лестницы... Не так ли хорошенькую рассеянную головку пишет рука на старой книге в тяжелом переплете?» («Есир» — Творения, с. 548). «Были напечатаны издательства леса на книгах черной топи. Не только медведи, но даже охотники умеют читать эти частушки в издании топких болот, от первых времен мира» («Разин» — *Творения, с. 569*). Ряд интереснейших реализаций отождествления «быть» или «значить» («писать», «читать», «издавать *звук*») у Хлебникова так огромен, что не остается сомнения в том, что здесь — основная тема его поэтической мысли. Как показало прекрасное исследование О. А. Хансен-Лёве[15], огромный потенциал парадигмы «мир — текст» связывает пучки хлебниковских образов, таких, как *цветы — чернила — дерево — огонь — город — птица — череп — конь — еда — рот — глаз*, общим знаменателем которых становится языковой знак, действенный и созерцаемый. Это, видимо, не инвариант сюжетов и символов, а подлинный Миф Слова.

И опять приходится напомнить, что Миф Слова, развитый у Хлебникова в несравнимой тотальности и богатстве вариаций, так или иначе тоже принадлежит общему кругу забот не только русского футуризма, но самых далеких от него поэтических школ нашего столетия. Это одна из тех новаций, которые в действительности означают возвращение от позднейшего натурализма к старым традициям: к барокко, которое с родственной модернизму рациональной последовательностью проводило тему панзнаковости мира[16], к средневековой словесности и ее библейскому образцу (в особенности, к образам псалмов и пророческих книг) и, в другую сторону, к магическому тождеству имени и вещи в мифических текстах[17].

В своем служении культу языка Хлебников своеобразен так же, как своеобразен Пушкин в служении общеромантическому культу Святого Искусства: он искренен. Внутриэстетические и почти условные топосы современников стали для обоих поэтов глубоко интимными событиями: не темой сочинений, а темой жизни[18].

Книга Мира Хлебникова, в отличие от средневековой Книги — текст, создающий сам себя. Книга без Автора (хлебниковские «Боги» не более, чем текст ее). Ее творцом (или читателем, или корректором, что в мире Хлебникова — одно) становится тот, кто способен читать ее, «зоркий»:

Глазами синими увидел зоркий
Записки стыдесной земли.

(*Творения, с. 113*)

Хлебниковский язык — по преимуществу язык императивов (уточнить непосредственное впечатление от избытка этой глагольной формы в его текстах может только подсчет; но речь идет о более широком явлении — о языке как творящей и овладевающей реальностью силе: «Огрезьте грязь призывом: грезь!» — и подобные примеры влияния перестановки букв на историю и природу).

Прочесть или пересоздать Книгу Мира, перевести ее с языка императивов на другой язык императивов — по Хлебникову, уловить все связи и законы мира, и прежде всего, законы времени, которые окончательно уравнивают в его мысли человеческий мир истории и мир природы[19]. Это и значит переступить в будущее. Читая Мировую Книгу, Поэт уничтожает всяческого рода границы (Азии и Европы; Русалки и Богоматери; всех наречий — сливая их «в единый смертных разговор»; всех сословий, всех племен — соединяя их в «созвездье человечье»; человеческого и природного мира; вещей и живых тварей; «я» и народа, «я» и государства, «я» и космоса и т. п., и т. п...). Не перебирая конкретных черт Будущего у Хлебникова, можно назвать его в целом миром Единства (или, на его языке, совпадения с «осью вращенья»: «Счастье людей — вторичный звук;

оно вьется, обращается около основного звука мирового ⟨...⟩ Здесь основные звуки счастья, его мудрые отцы, дрожащая железная палочка раньше семьи голосов. Проще говоря, ось вращения»: „Утес из будущего“ — *Творения, с. 567*). И эта задача сверстывания единой Книги[20] напоминает средневековый образ, проходящий как видение перед пилигримом Данте:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato son amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna...
(*Par. XXXIII, 85—88*)

Я видел — в этой глуби сокровенной
Любовь как в книгу некую сплела
То, что разлистано по всей вселенной...
(*пер. М. Л. Лозинского*)

— с той разницей, что в Мифе Хлебникова объединяющая миссия возложена не на Любовь, а на Разум:

Я верю: разум мировой
Земного много шире мозга
И через невод человека и камней
Единою течет рекой,
Единою проходит Волгой.
(*Творения, с. 378*)

«Пророком» этой веры у него становится бунтарь (Разин, Пугачев), поскольку главный враг будущего — не грех, а глупость и рабство, как настойчиво повторяет Хлебников.

Итак, начав речь о господствующей надо всем творчеством Хлебникова идее — Языка (о «язычестве», по его каламбурному самоопределению), мы приходим к Мифу, который эта идея Языка творит — и совпадает с ним, потому что хлебниковский Миф о мире есть, в сущности, Миф о Языке. Так, «Слово о Эль» — слово об одном из «законов физики» хлебниковского мира, об архетипе «облегчения веса», связывающем «лося», «лыжи», «лень», «любовь», «людей» и другие свои конкретные воплощения, чьи имена на русском языке включает букву / звук Л. Единство мира (основная хлебниковская идея, по В. П Григорьеву и Р. В. Дуганову) — это единство з н а ч а щ е г о целого, универсум соотнесенных между собой знаков, отсылающих к тому, что Хлебников называет «нечленораздельным единством», «многопротяженным многообразием» (*НП, 319—320*). Этот язык атомичен, он составлен из дискретных единиц, но — характернейшая черта хлебниковского Мифа — эти единицы не организованы иерар-

хически. Более того, задача поэта — и читателя истории[21] — разрушить все «деления и метки», масштабы значимости, все иерархически организованные единства, «дать свободу» составляющим их частицам, вплоть до «народов себя»; одним словом, уничтожить вертикаль смысловой организации, начиная с «верхнего положения» «богов» («неба», «звезд») над людьми и человека — над одушевленной и неодушевленной природой[22]. В хлебниковской лингвистике нет принятых иерархий лексических и грамматических значений, корневых морфем и аффиксов: каждое слово в хлебниковской «замедленной съемке» предстает как многокорневое образование, сцепление семантически равных частиц. Суффикс, например, обладает полнотой корневой семантики: *«времыши»* — «растения времени», по аналогии со своей моделью *«камыши»*, осмысленной как *«камыши»* — «растения камня», что следует из зеркальной образности стихотворения:

Времыши-камыши
На озера береге,
Где каменья временем,
Где время каменьем...
(*Творения*, с. 44)

времири (модель: *«снегири»*):

Пролетели, улетели
Стая легких времирей...
(*Творения*, с. 42)

«птицы времени». Значения «растения» и «птицы» присоединены к одному корню суффиксами — и слово, таким образом, осмысляется как композита. Когда же масштаб корня у Хлебникова равен звуку («звездный язык»), «суммирование слова» из равных слагаемых еще более откровенно. Хлебниковская наука языка не признает иерархии, поуровневого расположения языковой материи относительно ее семантической функции: «Древо ограды дает плоды и само» (*Творения, с. 580*). В результате выравнивания уровней слово оказывается весьма эфемерным единством, мнимой единицей, раскатывающейся, как ртуть, на свои составные, «звука атомы».

Так, в упомянутом «Слове о Эль» мы видим, как имена, включающие Эль, оказываются сужениями и иллюстрациями его смысла: семантический масштаб звука / буквы и слова обратен[23]. И таким же неинтегрированным, готовым рассыпаться единством предстает у Хлебникова всякая сложная вещь в мире. Исчезновение категориальных представлений совершенно предсказуемо в картине такого архаичного атомизма. Пере-

числение тех антиномий, которые сняты в Мифе Хлебникова, предложенное Р. В. Дугановым[24], справедливо, но недостаточно. Основные категории, которые здесь действуют, это: множественное — единое, частичное — целое, расчлененное — нечленораздельное и т. п. Именно поэтому вызывает возражение та схема хлебниковского Мифа, которую строит Х. Баран[25]. Дуализм и его медиация, положенные в основу этой схемы, относятся скорее к конкретным сюжетам и темам хлебниковских сочинений (таким, как антитезы славянства — западу, прошлого — современности и под.), чем к глубинной структуре его мышления. Глубинная структура — если она действительно глубинная — должна манифестироваться на всех уровнях — и несомненно, в поэтике, в самом *строе* художественной ткани. Дуальный миф естественно выражается в трагическом и трагедии (пример чему — ранний Маяковский); эпичная, протекающая поверх своих тем и фабул поэзия Хлебникова имеет к трагическому очень отдаленное отношение.

Поскольку мифотворчество Хлебникова интересует нас здесь только как конструктивный фактор его художественного метода, мы оставляем в стороне те конкретные «мифические» темы, сюжеты, идеи, которые не находят в его методе пластических параллелей[26].

И в теме «мифотворчества» требуются некоторые уточнения собственно хлебниковского контура. Сама по себе «мифологичность», обращение к мифопоэтическим структурам — такое же общее свойство новейшего искусства, как и обсуждавшиеся выше «непонятность» и языковой эксперимент; между этими тремя элементами есть взаимная обусловленность[27]. Исследовательская литература о «новом мифологизме» огромна, и не стоит уточнять, что он не сводится к сознательному использованию мифологического материала или вторичной литературы о мифе[28]. Мифопоэтические образы и структуры являются спонтанно, стоит обратиться к дологическим глубинам языковых значений и к «измененным» или «расширенным» состояниям сознания. В поэтическом мире любого из так называемых «сложных» поэтов обнаружатся следы и фрагменты какого-то лично пережитого «мифа» (как, например, мифологемы «пчел», «ласточки», «ночного солнца» у О. Мандельштама), часто совпадающие с «объективными» архаическими метафорами. Но среди всех поэтических мифологий мифотворчество Хлебникова — совершенно особое явление. Это не эстетически преображенные тени, эхо мифов и архетипов, не «алогичная логика мифа», осознавшая, что она существует наряду с логикой понятийного мышления — и действующая там, где их предметы не соприкасаются. В созданиях Хлебникова мифотворчество развертывается по всей своей архаичной силе и тотальности как единственно возможное осмысление мира, как логический (т. е. алогичный с точки зрения бытовой и

понятийной логики) и эстетический (т. е. внеэстетичный с точки зрения классической эстетики) метод. Дело не в том, что в каких-то образах Хлебникова (дерево, вода, глаза и др.) просвечивает их мифическая семантика; с этим мы можем встретиться и у другого поэта. Дело в том, что здесь мифологическое сознание проявляет такие свои свойства, к которым «эстетическая мифология» XX века вовсе не хотела бы вернуться. Характеризуя мифотворческий метод Хлебникова, Х. Баран привлекает идеи К. Леви-Строса о бриколаже (решении проблемы путем подбора первых попавшихся под руку средств) и Ф. Боаса о комбинации как характернейшем принципе создания текстов из гетерогенных элементов в мифе. Х. Баран полагает, что мысль Боаса о мифологических мирах, которые строятся лишь затем, чтобы быть разрушенными, о построении новых мифологических миров из обломков, могут быть лучшим эпиграфом к обсуждению своеобразия Хлебникова. Можно добавить, что к поэтической логике Хлебникова замечательно приложима и та реконструкция «натурального» мифа, какую предлагает О. М. Фрейденберг[29].

Мифотворчество как метод и есть, по Х. Барану, ответ на «самый широкий, покрывающий жанры и периоды подобный вопрос: что в поэтическом видении Хлебникова побуждает его в одних случаях создавать фрагменты высочайшей описательной (повествовательной) точности и в других — ведет к искажениям и небрежностям, затемняющим смысл этих отрезков текста?»[30]

Контраст, касающийся «точности» и «смысла», не менее резок и в области красоты или качества формы: за строками и строфами эпиграфической неоспоримости («Русь, ты вся поцелуй на морозе!») следуют фразы, которые отчаянным усилием, «подгоняя ответ под рифму», выполняют условия версификации («Синеют вместе тот и та»); за пиками «самоценного слова» — пассажи, где словам отведена роль куда более служебная, чем в традиционной поэзии (где, как известно, выбор окончательного варианта чаще, чем смыслом, определяется фонетикой, ритмом, композиционным положением слова). Мифологический метод Хлебникова как преимущественно, почти исключительно содержательный поиск[31] заставляет осторожнее обращаться с такими традиционными понятиями поэтики, как «стиль», «жанр», «композиция», когда они прилагаются к его текстам, сама «текстуальность» которых (в традиционном представлении текста) весьма относительна. Хлебников отказывается следовать первому требованию эстетического творчества — овеществлению этого процесса, направленного, как к своей цели, к завершенной и замкнутой «вещи». Он даже не отказывается: отказ — в виде поисков «открытой формы», создания «фрагментов» или текстов с утратами, веера вариантов взамен окончательного текста или каких-то других, внешне деструктивных, но по су-

ти композиционных приемов,—остается движением внутри традиции, внутри ее элементарного условия так или иначе организовать замкнутое эстетическое целое. Простейшим доказательством этому служит публикация открытых, фрагментарных и т. п., вплоть до нулевых[32], текстов в утвержденной автором редакции. Хлебников же не то чтобы противостоит этому общему или более частным (жанровым, стилистическим и т. п.) требованиям: он как бы не знает, что значит их исполнить.

Композиция (а точнее сказать, состав и последовательность) текстов Хлебникова провоцировала разные попытки найти ключ к их общему построению. Поскольку характер связности этих текстов слишком явно отличался от знакомого по литературе, поиски особого композиционного принципа, действующего в них, вели к иным родам искусства. Для немотивированной смены точек зрения у Хлебникова[33] предлагались аналогии с живописной композицией аналитического кубизма[34] и с музыкальной полифонической композицией[35]. Но интерпретации такого рода переводят поэтику Хлебникова на язык «школ», сознательно проведенных приемов минус-приемов и запретов, тогда как сама история его текстов полностью исключает возможность того, что какая-то композиционная задача была последовательно и окончательно проведена. Результаты могут внешне совпадать с кубистическими или полифоническими принципами, но функционально они иной эстетической природы. Описывая их как «сдвиги», «монтаж» и т. п., мы совершим ту же методологическую ошибку, что, говоря о работе с символическим цветом в иконе, употребим термины «локальных», «контрастных» и т. п. цветов. «Разгадке» композиционного строя в каком-то из сочинений Хлебникова всегда грозит опасность быть опровергнутой следующей публикацией текста—как это случилось с исследованием Б. А. Ларина об одной строфе стихотворения «Немь лукает луком немным», опубликованной как отдельный текст[36]. И это не проблема неудовлетворительной практики публикации Хлебникова, но его общего метода, в согласии с которым ни состав, ни последовательность, ни принадлежность отдельных фрагментов этому или другому целому или их изолированное бытование не являются окончательно и однозначно решенными. Статус текста (и, собственно, связность текста) у Хлебникова типологически близки не авторской литературной традиции, но фольклору и средневековой словесности.

Так же, как отношение к композиции, внетрадиционна работа Хлебникова со стилем. Широчайший репертуар стилей, который он имитирует то с поразительной точностью, то с такой же поразительной небрежностью (см. хотя бы псевдоархаичную форму «дорози»—«Синеют ночные дорози»), осмысляется им как единый словарь, как ряд равноправных синонимов, выбор из которых производится по смысловому (внутренняя

этимология) или звуковому, а не стилистическому и историческому принципу. Неверно было бы назвать такой подход полистилистикой (что предполагает функциональное использование стиля): это внестильность. Она действует у Хлебникова равно и в области языковых стилей, и в области художественных манер. Так, в прологе поэмы «По́эт» («Весенние святки»):

Как осень изменяет сад,
Дает багрец, цвет синей меди.
(*Творения*, с. *263*)

явная аллюзия на Блока («Как океан меняет цвет», первая строка цикла «Кармен») не несет никакого (в том числе пародийного) отношения к цитируемой поэтике; она совершенно нейтральна. Следующая вскоре, еще более неожиданная полуцитата:

Бежит туда быстрее лани.

не имеет в виду ни «Гаруна» (неизбежно вызванного цитатой), ни вообще поэтики лирического эпоса XIX века. Инверсии в ямбе, отсылающие к старине русского стиха:

Корзину держит овощей

или:

Стволы украшены березы

(при том, что в версификации Хлебникова совершенно законны были бы неинверсированные стихи: «Украшены стволы березы»), целиком анахроничные строфы:

Бела, белее изваянья,
Струя молитвенный покой
Она, божественной рукой,
Идет, приемля подаянье —

и многие другие синтаксические и фонетические черты пушкинской и допушкинской поэзии (что отчасти мотивировано днем создания «Поэта» — 19 октября) не поставлены ни в ироническое, ни в какое иное отношение с другими элементами этой поэмы: ни с образностью авангардистского характера:

Близорукие очки текут копотью по лицам,
По кудрявых влас столицам —

ни с «детскими» провалами в лексике:

Восклицали: Дева — Цаца!

или:

И раки кушают меня, клешнею черной обнимая? —

наконец, с общей идеей миссии поэта — соединяющего сестринством «двух изгнанниц», Богородицу и Русалку (впрочем, истолкованных как «невеста звезд и вод невеста»). Есть много возможностей отыскать связность в этой поэме, как и в других текстах Хлебникова, доказать композиционную необходимость каждой детали — но, скорее всего, такие интерпретации окажутся не реконструкцией авторского замысла, а конструированием, вторичным упорядочиванием импровизационного потока Хлебникова.

Если в комбинирующей «бриколажной» композиции целого, в его неутвержденной текстуальности ближайшие аналоги Хлебникову за пределами авторской традиции — фольклор и средневековая словесность, то его обращение со стилями и жанрами напоминает детское творчество и Naivkunst. Поэзия «культурной традиции», обращаясь к мифологии, преобразует ее материал по внеположным ему эстетическим законам; Хлебников, обращаясь к эстетической градации, преобразует ее материал по законам мифотворческого сознания.

Итак, эстетическим следствием мифотворческого метода Хлебникова стала: его внеположность огромной традиции — не частной традиции академической или натуралистической школ, которую низвергали авангардные течения, а всему послеренессансному искусству с его задачами овеществления творчества в законченных произведениях, с законом «органического единства» вещи (как назвал, этот композиционный принцип Гёте), не отмененным, а обостренным до идеи «кристаллического единства» в последующем движении искусства, с его представлением стиля как системы запретов и, в связи с этим, с соединением «критического» и «творческого» лиц в каждом профессиональном художнике. В этом смысле эстетики как конструктивного фактора творчества не отменило и не может отменить ни одно из авангардистских и реформаторских движений, предлагающих вместо одной системы запретов — другие, не менее жесткие (ибо «эстетика избежания традиционных средств»[37], анти-прекрасное на месте прекрасного, анти-композиция на месте композиции и другие виды внутритрадиционной антитрадиционности не менее властно распоряжаются индивидуальной волей художника, чем правила Буало). Вещь — хотя бы в форме анти-вещи — причем вещь, предназначенная к публичному восприятию уже в своем замысле, остается в центре творческого процесса.

Можно увидеть трагическую иронию в том, что поэт Мирового Единства, всеобщих связей, единой Книги не создает цельных вещей. Но, вспомнив свойства его Мифа всеобщности — отсутствие иерархий, атомарное рассыпание слова и вещи; смещение масштабов, в результате которого часть преобладает над целым,— мы увидим, что поэтика Хлебникова не противоречит, но прямо отвечает содержательному уровню его Мифа.

И наконец, последний — и, вероятно, определяющий все остальные — контур Хлебникова. У замкнутой и космично устроенной вещи эстетической традиции есть коррелят другого уровня: замкнутость и отграниченность эстетического опыта в существовании художника (повторенные в его зрителе). Единство художественной вещи имеет своим спутником раздвоение личности на эстетическую (творческую) и другую — раздвоение, описанное известными стихами:

Пока не требует поэта...

Внетворческая личность может быть не обязательно «ничтожной» в сравнении с творческой: вполне вероятно, во времена модернизма она будет даже более нравственной[38]. Но главное, автор оказывается носителем двух истин: правды поэтической (или «внутренней», или «моментальной») и правды, практикуемой им в «действительности». До некоторого времени всякая очная ставка двух этих реальностей выглядела варварством, и эксцессы в виде подражания жизни искусству (как самоубийца читателей Вертера) или суда жизни над искусством (как процессы над «Цветами Зла») не меняли автономного положения искусства в сознании просвещенного человека. Он должен был уметь понять эстетический смысл в его собственном ряду, и сама замкнутость поэтической правды была ее оправданием перед лицом бытовой правды или религиозной истины. Освобождение от прямолинейно понятой ответственности за свои слова компенсировалось повышенной ответственностью художника перед собственным произведением: стремлением к возможному совершенству, а значит, целокупности его — что и составляло практическую этику автора. Однако эти непросто усваиваемые и легко утрачиваемые человеком культуры условия отношения к эстетическому смыслу (балансирование на грани «верю» и «не верю») с какого-то времени начинают ощущаться как обременительные и неправедные, и островное положение эстетического смысла и эстетического чувства в человеческом существовании ставится под подозрение. Кризис автономности искусства выливался в самые разные формы: и в романтическое жизнестроительство, и, с другой стороны, в эстетизацию философии и религии; и в пародирующие и нигилистиче-

ские по отношению к собственной автономии художественные течения, и в попытки сделать искусство «больше чем искусством» (инонаучным познанием или молитвой) и «меньше чем искусством» (проповедником конкретных идеологий и морали), и, наконец, в принятие и подтверждение собственных рамок (которое выразилось в строительстве нового художественного языка, более независимого от обыденного, и в поэтической мифологии, и в сужении репертуара тем — во всем, о чем речь шла выше). И только в эпоху больной совести эстетической традиции оказалось возможным явление такого автора, как Хлебников,— внеположного этой традиции и выразившего ее внутренние интенции. В биографической реальности Хлебникова нет раздвоения пушкинского Поэта, нет границ между «профаническим» и «творческим» человеком, «вдохновенным» и «невдохновенным» состояниями. В этом, вероятно, и лежит причина разрушения «органической цельности» произведения.

Если от свойств хлебниковской поэзии, которые с точки зрения традиционной эстетики оцениваются как «слабости» и «неудачи», мы обратимся к тем, которые представятся «удачами» и «находками» самого высокого полета, мы увидим, что и в этом Хлебников внеположен традиции. Красота его образов, сравнений и даже фонетики производна от реальности тех связей, которые он устанавливает или читает в мире и переживает не как относительную частичную, эстетическую — но как абсолютную и единственную достоверность.

Сравнив «письменные» образы «Грифельной оды», например:

Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной —

с хлебниковским:

На записи голоса.
На почерке звука пустынники...

мы понимаем, что в первом случае нам сообщают «фигуру», иносказание, поэтическую правду (характерно в той же оде: «Двурушник я, с двойной душой»); во втором же — сопоставление скал с фонограммой — не троп, а прямая речь: то полное отождествление, которое присуще мифологической метафоре. Сила и красота хлебниковских образов — отрицательная сила: она уничтожает вещественный мир, открывая в нем мир знаков. Там, где эстетическая градация строит стены домов и храмов, Хлебников строит окна и пробоины.

У Хлебникова не было последователей. Несмотря на свое огромное подспудное влияние на русскую поэзию, он оказался внеположным не только предшествующей и современной себе, но и последующей традиции. Его находки, усвоенные, продолженные, вызвавшие самостоятельные процессы в творчестве других поэтов (раннего Заболоцкого, обэриутов, позднего Мандельштама, А. Тарковского и многих других), вернулись в ту область цельных вещей и эстетического творчества, из которой сам Хлебников вышел.

Автограф стихотворения Хлебникова
«Где море бьется диким неуком...» (1921, ИРЛИ)

П. И. Тартаковский

«КОЛУМБ НОВЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ МАТЕРИКОВ»

Велимир Хлебников — художник величайших открытий, относящихся не только к эстетическим сферам словесности. Его сравнение с Колумбом, принадлежащее Маяковскому, может быть отнесено и к постоянному движению Хлебникова за пределы национального самосознания — к иным народам и иным национальным мирам.

Тема «Запад — Восток» является не просто одной из многих у Хлебникова — это лейттема поэта. Именно поэтому столь глубокое внимание привлечено к ней в мировом литературоведении. Здесь можно назвать и многие работы отечественных ученых — Ю. Тынянова, Н. Степанова, В. Турбина, Ю. Лощица, Вяч. Вс. Иванова, А. Парниса, В. Григорьева, Р. Дуганова, и монографию немецкого слависта С. Мирского «Восток в творчестве Велимира Хлебникова», и статьи американских исследователей Х. Барана и Р. Вроона...

Не останавливаясь на различных концепциях хлебниковедов, отмечу, что у некоторых из них в рамках проблемы «Запад — Восток» намечается восприятие этого хлебниковского бинома прежде всего как оппозиции, противопоставления[1]. Однако анализ различных уровней текста многих произведений Хлебникова опровергает это мнение, раскрывая идею единства Запада и Востока (во всяком случае желаемого и пропагандируемого единства) как доминантную в художественном сознании поэта. Эта идея звучит прежде всего в крупных эпических творениях Хлебникова — его «сверхповести» «Дети Выдры», в поэмах «Медлум и Лейли» и «Хаджи-Тархан». Но и в произведениях малых форм возникновение восточного начала никогда не случайно и всегда содержательно. Ориентальное — фоника, метафора, тип композиции, традиционный образ, в общем, любой элемент поэтики — мгновенно обретает закономерно-концептуальный смысл, помогая оспорить мысль о разъединяющем пафосе хлебниковской западно-восточной концепции.

В стихотворениях, о которых пойдет речь, поэтическая система Хлебникова может быть названа поэтикой ориентального метаморфирования, ибо в каждом из них — либо в общей структуре, либо в отдельных элементах стиха, строфы — происходит трансформация сознания поэта в человека иного национального мира. Это искусство ориентальных метаморфоз помогает Хлебникову выразить не только частное — художественно необходимый тип национального мышления, соответствующий замыслу,— но и общее: отношение к многоликому человеческому миру, к его национальной неповторимости, праву Востока, как и Запада, на национальное самовыражение, утверждение их равенства как основы культурной общности и единства.

Восток, связанные с ним явные или смутные ассоциации, воспоминания, детали бытия, образы представлений об ориентальных предметных или духовных реальностях могут появляться в стихах Хлебникова 1900—1910-х годов внезапно, становясь порой чем-то вроде смыслового, а может быть, и звукового, метафорического, цветового импульса, так или иначе оттеняющего основную, зачастую вовсе не «ориентальную» мысль или проблему, волнующую художника. Нередко «восточное» начало возникает как своеобразный семантический «трамплин» для поэтического «прыжка» в художественное измерение если не национально-контрастного плана, то во всяком случае философско-эстетического ряда, достаточно далеко отстоящего от ориентальных ассоциаций и вкраплений. Но очень важно помнить, что в художественном сознании Хлебникова, заключавшем в себе огромный потенциал социально-исторических, мифологических, религиозных, фольклорных, этических, философских пластов бытия, это живое ощущение Востока, потребность в обращении к его миру и наследию, несомненно постоянны и составляют особенность творческой индивидуальности поэта.

Ни хрупкие тени Японии,
Ни вы, сладкозвучные Индии дщери,
Не могут звучать похороннее,
Чем речи последней вечери.
(*II, 205*)

Стихотворение Хлебникова о тайной вечере, воспринимаемое не как рассказ о последнем ужине Христа с учениками, а как философская медитация о жизни и смерти, о таинстве иного причащения — тайне предсмертного мига и вздоха человеческого («Пред смертью жизнь мелькает снова, /Но очень скоро и иначе...»), начинается именно с этой «восточной» экспозиции. Но при чем тут Япония и Индия?

Необходимая здесь эмоция трагизма возникает из неожиданного уподобления образа смерти («не могут звучать похороннее») символам как будто внеассоциативного, но тонко почувствованного инонационального ряда. Они различны по своему смысловому, металогическому, лексическому наполнению, но соответствуют типам духовного самоощущения народов, о которых упоминает Хлебников. Мысль о своеобразно-бестелесном, молчаливом воплощении оттенков чувств и настроений, о прозрачности и ломкости всего мировосприятия, в котором жизнь и смерть равны в своих правах, ибо первая хрупка, а вторая нависает, как тень, над бытием человеческим,— все это с удивительным художественным колдовством национального прозрения передано в строке о «хрупких тенях Японии», напоминающей тонкую японскую акварель с едва различимыми переходами от света к тени. И, наоборот, увековеченная тысячелетними представлениями откровенность индуистского восприятия бытия и небытия всего лишь как форм существования и перехода из одного состояния в иное закреплена грубоватым стихом об индийских плакальщицах, именно потому «сладкозвучных», что в их причитаниях трагизм смерти отодвинут возможностью перевоплощения в существо высшего порядка, предусмотренной учением о карме и предполагаемыми добродетелями умершего[2]. И здесь только лишь один стих передает с необыкновенной многозначительностью целую цепь национальных духовных воззрений.

Две экспозиционные строки становятся неким фоном, не играя основной роли в движении всей медитации, но давая ей общечеловеческий философский импульс и раскрывая при этом художественные возможности поэта, способного спонтанно избирать и тонко воссоздавать все, что входит в мир человеческой культуры Запада и Востока и может стать неожиданным, но эстетически необходимым материалом творчества и самим творчеством. Это один из признаков того масштабного и всепроникающего художественного сознания, для которого все национальные миры равны и равно подвластны таланту преображения во «вторую действительность».

В этом отношении стихотворение Хлебникова «Смугла, черна дочь Храма...» (середина 1910-х гг.) может послужить образцом художественного проникновения в конкретно-национальную среду, воссозданную с помощью разветвленной системы образных микроструктур, как бы привнесенных из духовно-художественного сознания иного народá:

Смугла, черна дочь Храма.
А в перстне капля яда, яда.
Тень месяца, не падай, как громада,
На это узкое кольцо.

Иль смерть войдет в нее неравно,
И станет мелом все лицо.
Стары, черны слоны из камня,
Их хоботы опущены во мгле.
А в перстне капля яда, в перстне.
Был кнесь опутан телом гада,
А ей быть жрицей Пляса надо.
Она не пляшет храма вне.
Был вырван длинный зуб из зева.
Как зайцы, змеи добродушны.
А в перстне капля яда, яда.
И видя близко призрак гнева,
Она туда, где смолы душны,
Ушла виденьям жизни рада,
Как свечи белые, бела.
Летят, как черный сокол, косы,
Чернее ворона над снегом,
А ноги черны, смуглы, босы
Ведут толпу к вечерним негам.
А в перстне капля яда, яда.
Зачем суровая борьба
Ее на землю повалила?
Рука отца всегда гроба,
Когда поспешно и груба
На ножик перстня надавила.
Смертельный ножик с ядом жала,
Глухой приказ, чтоб не бежала.
А в перстне капля яда, в перстне.
Сказал старик: «Умри теперь с ней!»,
Скрыв бороды одеждою стыдливой
Все взятое враждебным оком,
Она всегда была лишь ивой
Над смерти мчащимся потоком.
А в перстне капля яда, яда.
А в перстне капля яда, в перстне.
Быть мертвой слонихе отрада.

(II, 215—216)

Перед нами — Древняя Индия[3], момент ее истории, связанный, по-видимому, с «промежуточным» (от вед к брахманизму) состоянием сакрального самосознания и системой представлений о мироздании, чело-

веке в мире богов и жрецов Храма; возможен даже некоторый анахронизм, допущенный поэтом в связи с его стремлением объединить в рамках одного произведения ранние (ритуальные жертвоприношения) и более поздние (храмовые танцовщицы) исторические явления,—анахронизм, художественно оправданный, как увидим, прежде всего гуманистическим накалом лирической эмоции поэта.

Ключевые образы стихотворения, обнаруживая лишь частные типологические схождения с памятниками мифологии и искусства, определяют (несмотря на принципиальное отсутствие стилевых и образно-ассоциативных заимствований и подражаний) весь «древнеиндийский» историко-мифологический строй текста Хлебникова, национальные «превращения» его художественного сознания.

Как внешний, зримый образный ряд произведения, так и его внутренний, не сразу различимый национально-этнический и национально-мифологический художественно преобразованный корневой пласт вводят читателя в эту «странную», но живую Индию многовекового и определяющего владычества религии, ее законов и атрибутов над сознанием человека.

В центре стихотворения стоит образ «жрицы Пляса», которая готовится к смерти, предустановленной неким торжественным ритуалом—либо в наказание за нарушение каких-то запретов («близко призрак гнева»), либо в награду за фанатичное служение богам, дающее право на новую, иную жизнь после смерти («быть мертвой... отрада»).

Образ смерти возникает уже в экспозиции, во втором стихе произведения, в символической эмблеме—перстне с змеиным ядом—*кольце*, которое как бы должно задушить жизнь, как душат человека кольца «гада», обвившегося вокруг тела и готового вонзить в него свое жало. Эта эмблематическая линия, заключающая тему смерти в национально оформленный образ («*кольцо*—змей» и «*кольцо*—перстень с ядом»), проходит через все стихотворение.

В ориентальной поэзии Хлебникова весьма редки классические композиционные повторы и кольцевые построения классики Востока, столь плодотворно использованные в свое время Фетом, в начале века—современниками Хлебникова—Брюсовым и Бальмонтом, а впоследствии удачно имитированные Есениным в его «Персидских мотивах».

Поэтому вначале так удивляет семикратно повторяющийся стих «А в перстне капля яда, яда» (с вариацией «А в перстне капля яда, в перстне»), словно пронизывающий все стихотворение «Смугла, черна дочь Храма...»—возникающий в зачине, удвоенный в концовке и буквально охватывающий произведение, опоясывающий, «опутывающий» его, самой фразой создавая тот же образ «змеиного» кольца, что возникает на содержательном уровне текста.

Конечно, рефрен Хлебникова может быть воспринят и как стремление передать ритм повторяющихся движений — рук, тела героини — «жрицы Пляса». Однако смысл стиха («А в перстне капля яда, яда») позволяет предположить с гораздо большим приближением к истине соотнесенность рефрена с другим ритмом, ограниченно передающим внутреннее, духовное движение индийского «ведического» сознания. Ритмично повторяющийся стих Хлебникова, на наш взгляд, должен быть воспринят как некое ритуальное заклинание, обращающее нашу память к индийскому тотему — к теме и образу кобры.

Исследователь-индолог отмечает: «С коброй связано в Индии неизмеримое множество мифов, преданий, верований... Кобра священна... Кобры обвивают шею всесильного Шивы, охватывают своими кольцами его руки и голову... Почти во всей индийской иконографии в том или ином виде присутствует кобра»[4].

Не менее широко представлен этот образ в индийском национальном эпосе. Тема змеи, смерти от змеиного жала и яда проходит через многие главы и сказания «Махабхараты». Хлебниковский образ змея, обвивающего «кнеся» («Был кнесь опутан телом гада»), мог быть навеян не только описанием обвитого змеями Шивы, но и соответствующими картинами «Махабхараты», рисующими предустановленное богами убийство царя Парикшиты, ужаленного коварным змеем Такшакой:

Обвил он царя, смертным ужасом вея,—
Советники в страхе увидели змея.
⟨..............................⟩
В Парикшита жало вонзил ядовитый,
И царь задохнулся, кругами обвитый[5].

Это змеиное кольцо, обвитое вокруг того, чья смерть неотвратима (вспомним и образ девушки, ужаленной змеей перед самой свадьбой[6]), явственно соотносится с темой кольца-перстня, с ножиком-жалом, с рефреном, словно кольцами обвивающим весь «ствол» стихотворения и несущим в себе предощущение трагедии героини, связанной с какими-то пока еще неясными нам представлениями о грехе или добродетели «жрицы Пляса».

Один и тот же многократно повторяющийся стих, заключающий в себе по сути идею, зерно образа кобры («капля яда»), непрерывно возвращает нас к теме, спонтанно ассоциирующейся в нашем сознании с видением мерно раскачивающейся из стороны в сторону змеи со смертоносной каплей яда в жале. Этот образ словно символизирует в себе колесо судьбы, круговорот бытия; бренность жизни и неотвратимость смерти, «раскачивающихся» на весах фатума: силу «добра и закона», которым, со-

гласно индийским религиозно-мифологическим установлениям, подчиняется каждый.

Композиционный прием семикратного моноримического повтора (напомним, что семь — сакральное число в ведах) закрепляет эту национально окрашенную, формульно-концентрированную идею заклинания — того парадокса духовной радости и духовного порабощения, который, коренясь в недрах древнеиндийского религиозного сознания, тонко уловлен Хлебниковым. Художественно-целостно и органично воплощение этого парадокса в образной системе стихотворения: символический образ живой ивы-девушки мгновенно «перечеркнут» «смерти мчащимся потоком»; жажда бытия, естественно, биологически ощущаемая ею («Она... виденьям жизни рада»), контрастно, но так же естественно (ибо это согласуется с предначертаниями индуистских воззрений) сочетается с её жертвенным восторгом — с отрадой «быть *мертвой*».

Создаваемая Хлебниковым художественная иллюзия заклинания связана не только с композиционным приемом повтора, но непосредственно с семантикой рефрена. Его образы вызывают в памяти серию магических заговоров «Атхарваведы», связанных темой змеи и яда. Отдельные ведические формулы позволяют уловить известную близость между сублимированным образом яда у Хлебникова и соответствующими разделами свода «атхарванов», где ощутима магия древних заклинаний: «Как влага в пустыне иссяк твой яд» (*V, 13, 1*)[7]; «Я сбиваю тебе зубы зубом...» (*VI, 56, 3*) и т. п. Все они напоминают образ змеи, лишенной яда («Был вырван длинный зуб из зева. /Как зайцы, змеи добродушны...»), в стихотворении Хлебникова; суть здесь не в сходстве мотивов, а в спонтанно уловленной и использованной поэтом форме мифологического самовыражения древних индийцев — воссоздании заклинания или его подобия как способа национального мышления.

Особое внимание с этой точки зрения может привлечь один из заговоров «Атхарваведы» (цикл «Против змей»):

Ты — дочь асуров,
Ты — сестра богов.
Родившись от неба, от земли,
Ты сделала яд лишенным сока.
(*VI, 100, 3*)

Понятно, нет и не может быть никакой прямой связи между этим заклинанием индийской древнейшей веды и стихотворением Хлебникова. Однако, погружаясь в стихию подобных мифологических «атхарванов», мы невольно коррелируем ими поэтический вымысел художника. Даже не улавливая отдаленной внутренней близости образов приведенного ве-

дического заклинания и стихотворения «Смугла, черна дочь Храма...», нельзя не отметить, что хлебниковская жрица также могла бы быть названной и «сестрой богов», и «дочерью асуров» (небесных демонов), то есть служить и Шиве, и, возможно, Кали. Напомним, что Кали (в буквальном переводе — «Черная») — богиня-повелительница злых духов, почитаемых шиваитами как одна из ипостасей супруги Шивы[8]. Не отсюда ли вся мрачная цветовая гамма, не столько «сопровождающая» образ жрицы, сколько выражающая в цвете — сущность, в эпитете — ритуально-мифологический смысл: «*черна* дочь Храма», «*черны* слоны из камня», «как *черный* сокол, косы», «*чернее* ворона», «а ноги *черны*» и т. п.

Это касается, кстати, и контрастной белой гаммы оттенков, связанных с образом жрицы: «Как свечи *белые, бела*»; «станет *мелом* все лицо»; «чернее ворона над *снегом*» и т. п. Психологически обусловленная предощущением смерти, ее реальных мертвенных красок, эта белизна может быть внутренне связана и с иными, национально-мифологическими представлениями о цвете: белое в Древней Индии было символом божественного, небесного (ср. у Калидасы: «*Белый* хохот Шивы»[9] — эпитет, кажущийся нам неожиданным, но совершенно естественный в сознании индийского поэта и читателя).

Таким образом, противостояние красок у Хлебникова может одновременно выражать и формулу «жизнь — смерть», и свойственное индийскому мифологическому сознанию парадоксальное единство «небо — земля», воплощающее служение богам и асурам, Шиве и Кали, что и сближает хлебниковскую жрицу с образом «рожденной от неба» и «от земли» из заклинания «Атхарваведы».

Правда, «вопреки» этому заклинанию, героине Хлебникова не удалось «сделать яд лишенным сока» (т. е. смертоносной силы), и она погибает. Но мы ведь не ищем «сюжетных» или формульных соответствий. Нас привлекает сама возможность соотнесения образов «дочери Храма» с «дочерью асуров», «сестрой богов» — с такой же, как видно, мятущейся между жизнью и смертью, богами и демонами одинокой душой из ведического заклинания. Эта возможность, созданная даром художника, говорит о его глубочайшем проникновении в национально-сущностный дух древнеиндийских представлений о мире человека в мире богов и демонов — представлений, не замкнутых древним национально-историческим кругом вед, а разомкнутых для потомков талантом поэта другого народа и другой эпохи, воплотившего их в трагическом образе трепещущей ивы «над смерти мчащимся потоком».

Поэт непредсказуемых образных ассоциаций, внезапного переброса семантических рядов из одного смыслового пласта в иной, художник «немотивированных» перемещений, трансформаций и перевоплощений,— этот

«странный» Хлебников оказывается неожиданно ясным и понятным, если мы можем подняться на высоту его «сверхвидения» и постигнуть глубины его проникновения в социально-исторический и национально-детерминированный мир, психологию, мифологическое сознание иного народа.

Так, вне этого мира и этого сознания оказывается абсолютно непонятной заключительная строка стихотворения «Смугла, черна дочь Храма», особенно — внезапно возникший центральный ее образ, подчеркнутый нами:

Быть мертвой *слонихе* отрада.

Между тем этот стих и образ могут иметь несколько толкований, причем каждое из них восходит не к «экспериментаторскому», а к художественно-психологическому опыту Хлебникова-ориенталиста, к творческому поиску, в основании которого находится жажда познания индийского национального бытия и талант эстетического «перемещения» в сердцевину историко-мифологического самосознания и кодекса представлений народов Древней Индии.

Образы слонов. Появляющиеся в экспозиции стихотворения, относятся к «внешнему», зрительно-вещному ряду:

Стары, черны слоны из камня,
Их хоботы опущены во мгле.

Достоверность этого «зрительного» ряда, усиливающая психологическую обусловленность образно-содержательных пересечений, покоится на включении в художественно-ассоциативную систему произведения реальных элементов индийской иконографии и храмовой скульптуры — предметных «знаков» национальной среды, засвидетельствованных в научных трудах, путевых записях, картинах об Индии, очевидно, знакомых Хлебникову.

Перекличка этих «внешних» деталей храмовой, культовой среды с образом «слонихи» из заключительного стиха, нам кажется, не может быть случайной.

Гипотетичным, но не лишенным оснований может оказаться предположение, что героиня стихотворения служит не только Шиве, но и его сыну — богу Ганеше, изображаемому всегда с головой слона[10]. Поэтому она и «слониха» — не просто «рабыня бога», а с отрадой идущая на смерть дочь Храма слоноголового божества. Кстати, в этом смысле и слово «отец» по отношению к человеку, совершающему ритуал жертвоприношения, может быть истолковано в плане, не соединяющем его с жрицей кровными узами, ибо она, согласно законам культа Шивы или Ганеши, пожизненная дочь Храма, а не человека; старик, уколовший ее

ядовитым жалом перстня,—скорее всего один из брахманов или верховный жрец; в соответствии с теми же установлениями он—«заместитель» богов во всем, что касается их культа и ритуальных действий[11].

Возможно, однако, и иное толкование образа «слонихи», на наш взгляд, более точное. Заключительный стих может нести в себе отзвуки индуистских воззрений на человеческое бытие как возрождение человеческой души после смерти в телесной оболочке другого существа. И если неожиданное перевоплощение (дэвадаси) в трепетную иву над потоком смерти—это, конечно, всего лишь превосходная поэтическая метафора, плод фантазии художника, то трансформация «дочери Храма» в «слониху» может восходить к более точным и национально-исторически детерминированным корневым пластам индийского ведического самосознания. Жрица Пляса могла быть убита не только в наказание, но и в награду, будучи принесенной в жертву всесильному Богу, который превратит ее, в соответствии с ее прежними добродетелями, из «рабыни» и «тевадиялъ» (проститутки) в существо, гораздо более близкое к ведическому пантеону, в особенности—к слоноголовому сыну Шивы. Может быть, поэтому—«быть мертвой слонихе отрада»?

Тема рока получает, таким образом, у Хлебникова художественно оправданное «изнутри» (т. е. национально и исторически обусловленное) наполнение. Возрождение в новом облике, с этой точки зрения, может символизировать (конечно, в форме первобытных, мифологических представлений самой героини) развитие всего рода человеческого: будущее его зависит от прошлого, настоящее—лишь ступень к будущему, а смерть—начало тропы к возрождению.

Воплощенная не в абстрактных суждениях о судьбе, а в конкретной судьбе человеческой, эта мысль обретает у Хлебникова художественное движение. Тема «колеса судьбы», вечного круговорота вселенной, *кольца*, в котором человек—лишь песчинка мироздания (тема, раскрытая, как мы помним, и в образах *перстня*, *змея* и в самой композиционной структуре произведения),—вновь возникает в иных образных линиях и на иных уровнях текста, определяя его духовно-эстетическое единство.

Создавая «свой Восток», Хлебников довольно редко прибегал к использованию непосредственно ориентальных жанровых или стилистических форм и стремился передать дух Востока, избегая заимствований и подобных им типов ориентального метаморфирования. Однако сама по себе ориентальная трансформация, если ее диктовал поэту замысел произведения, была подвластна Хлебникову, обладающему способностью национального перевоплощения и избиравшему для этого особые и специфические средства.

Воспроизводя ту или иную эпоху истории Востока, тот или иной национальный регион, художник даже в рамках одного произведения создает прежде всего х а р а к т е р — тип мировосприятия, «стиль» мышления личности, словно причастной именно к этой эпохе или региону. Метаморфозы художественного сознания Хлебникова в таких случаях мгновенны и касаются всего образно-стилевого ритмо-интонационного, лексико-синтаксического строя соответствующей части стихотворения. В опыте, рассматриваемом ниже, две строфы (четверостишие и шестистишие) кажутся абсолютно не связанными между собой именно потому, что автор сознательно переносится из одной эпохи в другую, одновременно меняя и тип национальных представлений о бытии. Первая строфа изображает Китай:

Я закрываю веки и вижу пагоды благоуханны:
Здесь мамонт жил, любимец богдыхана.
И с края кровли льют свой звон на пол бубенчики,
И разноцветных светочей горят красиво венчики.

Вторая строфа воспроизводит детали извержения вулкана. Перед поэтом, «закрывши веки», предстает мир, воспринятый уже не сознанием китайца, ублаготворенно любующегося соцветием пагод, фонариков и бубенчиков, а испуганным и мимолетно фиксирующим страшные детали взором «дикаря», в чьем мифологическом представлении извержение вулкана — это мрачно-живописная земная явь и в то же время предощущаемая и, может быть, предсказанная в преданиях ужасающая небесная кара богов:

Я вижу сопки керченской подземную зарю
И радугу висячую, и сизый дым,
И красных камней лёт, и вой, и гром.
И красный дождь ужасен дикарю,
Но что же? К облакам седым
Летит кумир с протянутым челом.
(*НП*, *255*)

В этом стихотворении привлекает раскрытая Хлебниковым природа художественной национальной трансформации, совершенной «открытым» способом: путем объявленного воображаемого перемещения лирического субъекта в пространстве и времени («Я закрываю веки и вижу...»).

Превращения касаются многих уровней текста. В первом четверостишии медлительный строй мышления, спокойное течение бытия, благостное восприятие его деталей как воплощения прекрасного в мироощущении китайца подчеркнуты протяженными, многосложными «закрываю»,

«благоуханны», «богдыхана», «разноцветных», «бубенчики», с удлиненными открытыми звуками главных фонем («а», «е»). Начиная со второго стиха (первый напоминает верлибр), использован редкий многостопный ямб, причем количество стоп к последнему стиху строфы последовательно увеличивается: 5, 7 и 8 стоп соответственно. Это еще больше «растягивает» ритм четверостишия. Впечатлению медлительного бытия, его однообразного вращения способствуют многочисленные внутренние звуковые повторы, дополняющие рифменные созвучия: «паГОды—блаГОуханны—бОГдыхана»; «разноЦВЕТных СВЕТочей» и т. п. Резкое «р» в этой строфе смягчено соседством мягкого «л» и открытого «а»: «с кРАя кРовЛИ ЛЬЮт». Звук «л» вообще господствует здесь, создавая нежную тональность «китайского» четверостишия: «бЛАгоуханны», «ЛЮбимец», «кровЛИ», «ЛЬЮт». Впечатление протяжности, создаваемое словно плывущим звоном, также восходит к фонической системе строфы: оно усилено дополнительным сливающимся звуком «н» (в сочетании «звоН На пол»), поддержанным еще четырьмя «н» в последующих фонемах («буб ЕНчики», «разНоцветНых», «веНчики»). Созданию общего мягкого тона способствуют и уменьшительные суффиксы полных рифм («бубЕНЧИКИ—вЕНЧИКИ»).

Весь темп, стиль, экзотический строй строфы как бы задан удлиненно-растянутым словом-доминантой «БЛАГОУХАННЫ», возникающим уже в первом стихе и словно концентрирующим в себе и протяжность, и мягкость, и звонкое ощущение невесомой легкости, изукрашенной красивости, незыблемости традиций страны пагод и богдыханов, фонариков и бубенчиков,—естественно, в национальном восприятии этих понятий «изнутри».

Совершенно иной Восток предстает перед взором «закрывшего веки» во второй строфе стихотворения.

Несмотря на наличие нескольких четырехсложных слов, его ритм и темп заданы словами односложными, резкими, концентрирующимися во втором—четвертом стихах строфы: «дым», «лет», «вой», «гром», «дождь». Эти слова, воплощающие в себе прежде всего широкий спектр первичных—сенсорных—ощущений (зрительных, слуховых, моторных), выражают конкретность реакции-восприятии субъекта, соответствующего эпохе «первотворения» типа мифопоэтического сознания, улавливающего в первую очередь конкретные и понятные явления, а уж потом устанавливающего их связи с творящими силами. Абстрактный эпитет «разноцветные» из первой строфы здесь, в согласии с особенностями подобного сознания, сменяется конкретными, точно обозначенными определениями цветовой гаммы: «*сизый дым*», «*красных* камней лёт», «*красный* дождь», «к облакам *седым*». Понятия «заря» и «радуга», также передавая

грозную красоту совершающегося, стоят ближе к естественным краскам самой природы, понятной «дикарю»,— в отличие от аксессуаров «китайского» четверостишия, относящихся к «искусственным» достижениям цивилизациям.

Ассоциативная связь всего видимого (непонятной «подземной зари», «висячей радуги», страшного «красного дождя») с «высшими силами» (в соответствии с типом мифопоэтического мышления субъекта) логично завершает строфу образом представляемого, т. е. «божества», возникшего вверху, в небе: «Летит кумир с протянутым челом». «Чело» обозначает антропоморфичность представления, «протянутое» — его необычность по сравнению с обыкновенным человеческим лицом. Этиология явления раскрывается как бы через само сознание «дикаря», в которое метаформируется художественное сознание поэта.

Таким образом, ориентальная трансформация всего образного строя стихотворения «Я закрываю веки и вижу пагоды благоуханны...» создает резко смещающиеся художественные пласты, неожиданные пространственно-временные, регионально-исторические переброссы, изменяя на всех уровнях поэтики тип национальных представлений о бытии. Так раскрывается не просто диапазон эстетических возможностей Хлебникова, способного воспроизвести какой угодно стиль, но прежде всего — стремление художника связать в сознании читателя разнонациональные культурные миры, утвердить уважение к любому типу национального самовыражения.

Восток может возникнуть в стихах Хлебникова столь неожиданно, что невнимательное чтение вообще вызовет при виде невесть откуда взявшегося восточного образа изумление; но Хлебникова нельзя читать невнимательно. «Фантастично» возникший Восток — слово, реминисценция, ориентальная ассоциация — всегда духовно мотивирован и эстетически необходим в его произведении. Особенно важны они в стихах, где с нарастающей силой звучит идея освобождения человека (и самого поэта) от пут европоцентризма, идея движения к расширенному пониманию духовных горизонтов мира — в его прошлом, настоящем и будущем.

Именно в этом плане воспринимаются восточные микроструктуры семантически и композиционно сложного стихотворения Хлебникова «Тихий дух от яблонь веет...», относящегося, примерно, к 1913—1914 годам.

Русь, природа, смерть, любовь, Восток — все эти контурно намеченные темы стихотворения, «неестественно» переплетенные между собой и связанные неожиданными перебросами, от одной к другой, возникают как бы в сознании некой «боярыни», чей образ появляется лишь в экспозиции произведения. Собственно, начало и конец его — это некая реальная «русская» «рама», в которую помещено фантастическое видение: ночь,

«могильные тени», «соль поцелуя», плывущие в саванах мертвецы, воздающие хвалу аллаху... Все кажется мистическим, перемешанным, перепутанным, ничем не мотивированным, и если бы эта вещь не была напечатана при жизни Хлебникова, ее, учитывая и разностильность поэтических слоев, можно было бы принять за несколько различных набросков о Западе и Востоке, искусственно соединенных (так бывало впоследствии) редакторами Хлебникова. Но стихотворение опубликовано самим поэтом и требует внимания как художественная целостность, пусть даже нуждающаяся, как и некоторые другие произведения Хлебникова, в «расшифровке».

Попробуем приглядеться к разнонациональным пластам стихотворения.

Вот, например, «русская» его часть — она цитируется нами в условном виде, т. к. стих 5-й из нее выпадает, а 6-й по смыслу, ритму и созвучиям явно (хоть и неожиданно) соответствует стихам 18-му, 19-му и 20-му — концовке стихотворения; приведем эту искусственно вычлененную «русскую» часть с нумерацией стихов:

1 Тихий дух от яблонь веет.
2 Белых яблонь и черемух.
3 То боярыня говеет
4 И боится сделать промах...
6 Эта ночь. Так было славно...
18 Белый снег и всюду нега,
19 Точно гладит Ярославна
20 Голубого печенега.

(*II, 219*)

Стих 5-й, в этом отрывке нами опущенный («Плывут мертвецы»), начинает тему фантастического видения. Включенные в это видение стихи 10—13-й неожиданно переносят нас в иной национальный мир, возможно, близкий родине Дон Жуана, хотя не исключена интерпретация его в духе «Бахчисарайского фонтана»:

И скроют могильные тени
Прекрасную соль поцелуя,
Лишь только о лестниц ступени
Ударят полночные струи...

А затем, когда видение с мертвецами, поцелуями и фонтанами как будто уже растаяло, в стихе 15-м (строка резко ориентального лексико-семантического наполнения, по сути, — цитата из Корана или мусульманской молитвы) в произведение врывается обнаженно-восточная струя:

Поют о простом: «Алла бисмулла»...

Тематическая, «сюжетная», стилевая «перепутанность» образов стихотворения, смешение в нем реального и условного — все это, закрепленное, как мы видели, «рваной» архитектоникой, рифмовкой очень далеко отстоящих друг от друга стихов, непрерывной сменой разностопных размеров (что, впрочем, обычно для Хлебникова), призвано, нам кажется, воплотить не просто причудливую игру смутных ассоциаций капризного художественного воображения поэта. Столпотворение образов здесь, на наш взгляд, далеко не случайно.

Приступая к анализу творчества Хлебникова, исследователь зачастую вынужден вести по сути «раскодирование» концентрированных структур, зыбких ассоциативных связей, на первый взгляд, дискретных микрообразов стихотворения. Здесь важно, при всей кажущейся смелости частных гипотез (без чего, исследуя Хлебникова, обойтись попросту невозможно), не упускать из виду о б щ е г о н а п р а в л е н и я духовно-художественных поисков поэта, его движения к идее культурного единства мира. Именно такую попытку и представляет анализ «бессвязного» и «зашифрованного» текста стихотворения «Тихий дух от яблонь веет...»

По существу оно представляет собой некую, подобную Вавилонской башне, поэтическую модель человеческого мира, в котором, как жизнь и смерть, парадоксально разъединены и объединены контрастные — и в то же время близкие народы, племена, нравы, наречия Запада и Востока.

Хотя «западное» и «восточное» не образует здесь того, что именуется художественным синтезом, ибо в стихотворении нет органичной целостности, создаваемой эстетическим единством микроструктур с общей идеей, такая идея у Хлебникова все же существует. Особенно четко ощущается она, когда, казалось бы, разрозненные образы и темы стихотворения словно приводятся к «общему знаменателю» уже цитированным нами в ином контексте, но здесь требующим особого внимания завершающим двустишием, где «боярыня» экспозиции не случайно обращается в Ярославну, а белый цвет яблонь и черемух, напоминающий снег, вызывает в сознании художника неожиданную ассоциацию с «печенегом», которого гладит ее рука. В этом поэтическом мире, воплощающем «единство» русской национальной героини и извечного восточного недруга Руси, не просто соединены реальное и фантастическое, но сделана попытка сблизить в сознании читателя то, что всегда было антитетично — Запад и Восток, взятые в их художественно-исторических символах, закрепленных в памятниках Древней Руси:

Точно гладит Ярославна
Голубого печенега.

Хлебников не стремится, как видим, опереться на точно обозначенные образы именно «Слова о полку Игореве», в котором, мы помним, речь идет о половцах; хлебниковский «печенег» — фигура скорее ориентально-собирательная. Народ тюркского происхождения (может быть, отсюда «Алла бисмулла»!), печенеги еще до половцев часто нападали на Киевскую Русь. (Процитируем «Повесть временных лет»: «В год 6476 (968). Пришли печенеги на Русскую землю...»[12]) Для создания бинома «Запад — Восток» Хлебникову необходим был не конкретно-национальный и «сюжетно» противостоящий Ярославне образ, а именно некий «общевосточный» символ. И весьма важно, что символ этот, воплощенный в образе «печенега», обретает в завершающем двустишии стихотворения характер отнюдь не враждебный образу «западному». Этому содействует не только ласковый глагол («*гладит* Ярославна»), но и соответствующий цветовой эпитет («*голубого* печенега»), закрепляющий своей традиционной «положительной» тональностью эмоциональное ощущение дружеского жеста, художественно необходимого здесь Хлебникову.

Так концовка стихотворения стягивает в один узел все «разбросанные» и перепутанные фантастические сюжеты, временные несоответствия и анахронизмы, разнонациональные микрообразы и стилистические пласты произведения, во многом раскрывающего новое качество Хлебникова, пришедшего на рубеже 1900—1910-х годов к масштабному гуманистическому пониманию и воплощению мирового человеческого единства.

Рассмотренные произведения раскрывают масштабы художественно-ориентального дарования Хлебникова, его эстетических возможностей в воплощении тех или иных пластов бытия и мышления человека Востока, независимо от временных, пространственных и любых иных факторов. Но главное — и исследованные опыты позволяют уловить это — заключается в том, что Хлебников, в отличие от многих современников, не делает «свой Восток» неким самодовлеющим эстетическим миром: он всегда связывает его в своем сознании и творчестве с другими мирами, чтобы в конечном итоге «выстроить» в восприятии читателей идею западно-восточного человеческого равенства, уважения к миру людей Востока, их представлений, сложившихся, может быть, тысячелетия назад и пронесенных сквозь века, чтобы получить «новую жизнь» в создании русского поэта.

С. В. Сигов

ПЬЕСЫ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА
Некоторые наблюдения

1. Актеры в масках. «Маркиза Дезес», начинаясь прозопопеей, кончается превращением. Тем самым композиция пьесы замыкается кольцом, сворачивается — сцена вернисажа повторяется.

Превращение людей в статуи, оживающие изображения — это самый классический мотив из всех возможных. Мифы древних греков вообще связывают рождение Пегаса с последующими превращениями людей в статуи. Кстати, причина тому — голова Горгоны Медузы — словно бы появляется в «Гибели Атлантиды»:

И вот плывет между созвездий,
Волнуясь черными ужами,
Лицо отмщенья и возмездий,
Глава отрублена кожами.
(*I, 101*)

Прозопопея в пьесах Хлебникова может иметь разные истоки:

1) Когда поэт впервые приехал в Петербург (осенью 1908 года), на сцене Мариинского театра (вплоть до 1917) шел с немалым успехом в постановке Александра Бенуа балет «Павильон Армиды» (композитор Н. Черепнин)[1]. Оживающий гобелен, оживающие часы с фигурами Амура и Сатурна могли произвести на Хлебникова, если бы он видел балет, должное впечатление;

2) Драматургию Карло Гоцци открыли для театра в России несколько позже написания «Маркизы Дезес». Удивительно и непостижимо невнимание Мейерхольда к такой абсолютно гоцциевской пьесе Хлебникова. Подобно тому как Гоцци в своих фьябах иронизирует над Кьяри и Гольдони, так и Хлебников вышучивает своих литературных «здравомыслящих» современников (например, Маковский-Распорядитель).

Но это совпадение — пустяк в сравнении с превращениями.

Любопытна мотивировка в «Вороне» Гоцци: если Дженнаро скажет правду (сейчас неважно, о чем), то немедленно превратится в статую[2]. Смятение Маркизы в сцене после «аннигиляции» вернисажа обусловлено подобного рода запретом. Она словно бы понимает, что пророчество наказуемо смертью, и, прежде чем предвестить восстание вещей, уже чувствует, «как жизнь отсутствует, где-то ночуя».

Сцена превращения Дженнаро в мраморную статую весьма похожа на аналогичную в «Маркизе Дезес». Сравним ремарку Гоцци: «Дженнаро превращается в белый мрамор от ступней до колен» и слова Маркизы: «Жестокий! Что ты сделал! Мои ноги окаменели!»

В обоих случаях превращение происходит постепенно и снизу вверх. Уже окаменев, Спутник еще говорит.

Данное сопоставление приближает драматическое произведение Хлебникова к определенной театрально-эстетической системе.

Уместно вспомнить и еще два имени: Мольер и «переводчик» его идеи каменного гостя Пушкин.

Возвращаясь к самой «Маркизе Дезес», необходимо заметить, что и оживающий холст с изображением Леля, и превращение Маркизы и Спутника в статуи есть важнейшие структурные элементы пьесы, без этой зеркальной симметрии ее существование невозможно.

Хлебников был реформатором драмы, именно в его драматических произведениях русские футуристы разглядели принципиальные для себя новшества. Поэтому любопытно сопоставить слова Карло Гоцци в предисловии к «Ворону» о «превращении человека в статую и статуи в человека» со следующей фразой в «аргументуме» из пьесы «Асел напракат» Ильи Зданевича: «ПризнАть аслА за чилавЕка и наабарОт маглА зОхна нивЕдама кАк но мАла у кавО нЫнчи мУжыства швырЯть за искУства нипанЯтнае — мОжыт тутштО-нибуть даниспрастА»[3]. Кстати сказать, в «Зеленой птичке» Гоцци превращения в статуи соединены с превращением Бригеллы в осла.

Независимо от действительного знания/незнания Хлебниковым текстов Гоцци, в таких совпадениях явен механизм самопорождающей системы — самого театра, его «генной структуры»;

3) Вероятно, основным источником прозопопеи в «Маркизе Дезес» следует признать маски древнегреческих актеров. Оставив в стороне вопрос о происхождении масок, необходимо указать на изобразительность, скульптурность таковых. Это указание позволяет предположить, что превращения в «Маркизе Дезес» прямо пропорциональны маскам, придуманным Казимиром Малевичем для постановки «Победы над солнцем» Алексея Крученых.

Ну а «снежная глина» Маркизы и Спутника в финале хлебниковской пьесы, возможно, вдохновила Малевича на создание гипсовой «Девушки с красным древком».

2. Финал «Девьего бога». В истории драмы есть еще один классический мотив — «мотив лодки», предвещающий смерть героя.

Агамемнон приплывает из-под стен Трои и погибает; Клавдий посылает на корабле в Англию Гамлета с письмом, там принца ждет смерть (избежав ее, он возвращается, опять же на корабле, все-таки для того, чтобы умереть).

Таких примеров можно привести множество. В связи с народной драмой «Лодка» некоторые истоки этого праэлемента театральности рассмотрены в недавней статье[4].

Оставив сейчас без внимания общую пронизанность хлебниковских — многих — произведений «мотивом лодки» (самый разительный пример — рассказ «Николай»; эта пронизанность — несомненный след драматургичности мышления), обратимся к «Девьему богу».

В этой пьесе разыгрывается сцена «суда мечом». Герой оказывается неуязвим и ничто в дальнейшем не предвещает весьма трагического конца всего действия.

Сцена суда показывает нам, что Хлебников понимает самую суть драматургии: «Тенденция к сближению действия, драмы с процессом своеобразного „судебного дознания“ проявляет себя в течение веков то вполне явно, то более или менее скрытно»[5].

Не только сама сцена суда, но весь ход действия пьесы представляет собой суд, где в качестве присяжных заседателей — «Смотрящая толпа».

Девий бог прекрасен — это общее ощущение от всей пьесы нарушается самым безжалостным образом в последних словах ее:

> «Цари. Свершилось. Обреченными выполнен заданный им урок, живые же смотрят на них и поучаются. Вы же, безумные юноши, сложите мечи и копья. Не вам дано право карать и миловать. Тот же, на кого направлена ваша молодая ярость, пусть уйдет отсюда в изгнание. Волны, которые бьются о подножие этой горы, донесут его до теплого моря, где в скитаниях со своими спутницами он найдет конец, светлый и чудесный, какой возвещен ему в древних сказках. Спросите его, открывающие свои головы от плащей и рук, принимает ли он наш суд.
>
> Девий бог (*подымая голову*). Да.
>
> Цари. Тогда спускайтесь к волнам, на которых качаются челны со всем нужным для вас.
>
> (*Девий Бог и латницы спускаются. Цари остаются и смотрят на них*)[6].»

Смотрят на спускающегося к лодкам Девьего бога и его спутниц живые Цари, а сам Девий бог и его спутницы — обреченные смерти. И в финале пьесы происходит не просто изгнание, а совершается похоронный обряд. Так финал разрушает «очарование сонной грезы».

В третьей картине «Мирсконца», приближающей персонажей ко все-таки неизбежной смерти, сказано: «...и лодка плывет, бросив тень на течение...»

Эта тень лодки связывает воедино паруса «Детей Выдры».

Само членение всей вещи на «паруса» есть указание на корабль и путешествие на нем.

Во втором парусе любопытен финал, где выясняется след морских путешествий «Детей Выдры» (*II, 147*).

Стихотворная часть третьего паруса начинается взмахом весла и вещим холодом парусов (*II, 148*), и смерти Кентала предшествует путь руссов на челнах («Песня битв — удар весла» — *II, 149*).

В четвертом парусе вполне отчетливы запорожские челны. Лодка предваряет смерть Паливоды (*II, 154*) и привозит его к смерти, а далее душа Паливоды летит в небесные чертоги (*II, 155*) — тем самым мотив лодки связан в самом тексте «сверхповести» со своим истоком: лодка-птица, лодка-полет[7].

Что касается пятого паруса, то он прямо озаглавлен «Путешествие на пароходе» и кончается кораблекрушением-гибелью героев.

Теперь уже не удивительно начало разговора Ганнибала Сципиона в шестом парусе:

Здравствуй, Сципион.
И ты здесь? как сюда попал?
(*II, 172*)

Путешествие души Сына Выдры продолжается в подземном царстве — единственном месте, где возможно одновременное существование разновременных исторических лиц: сопоставлены Святослав, Пугачев, Ян Гус, Разин и пр.

«Дети Выдры» оказываются, таким образом, «менипповой сатирой»: не только смешение стихов и прозы, как того требовал этот древний жанр, но и само развитие сюжета приводит к такой аналогии.

Мотив лодки существенен для понимания драматургической структуры пьес Ильи Зданевича — таких, как «Янко круль албанскай» (где мотив возникает), и особенно — «Остраф Пасхи» (где лодка — это «ладья солнца», чем и обусловлена череда смертей и воскрешений).

И тем более этот мотив существенен для сознания осмысленности, безусловно, потустороннего характера словесного ряда в «дейме»

Алексея Крученых, которое тоже ведь начинается с корабля. Футуристическую драму, а у нее есть своя история, порождает Хлебников.

3. Театр в театре. «Дети Выдры» требуют весьма пристального внимания в связи с общепринятым мнением о жанровой неопределенности многих произведений Хлебникова. Жанр именно этого произведения не может казаться неопределимым.

Характер прозаических частей таков, что вызывает мысль о ремарке, пусть гиперболизированной, разросшейся, но все-таки ремарке (особенно весь первый парус — *II, 142—145*).

Не предпринимая сейчас детального анализа всего произведения, необходимо пояснить характер хлебниковского метода театра как «вещи в себе» (*НП, 358*). Источником этого метода является шекспировский «Гамлет». Сам Хлебников дает это понять своей «Пружиной чахотки» (*IV, 268—271*), ее подзаголовком: «Шекспир под стеклянной чечевицей».

Хлебников действительно микроскопирует и соответственно увеличивает значение «театра в театре» у Шекспира. Более того, он поступает так потому, что глубоко осознает роль в драматургической структуре перипетийного смысла.

Спектакль бродячих актеров в Эльсиноре — это не просто понравившаяся ему деталь, а метод создания драмы как жанра.

В «Пружине чахотки» эту шекспировскую сцену замещает поведение кровяных шариков под стеклом термостата, в «Детях Выдры» — наблюдение за вылетающим атомом и партия оживающих шахматных фигур (кстати, еще одна прозопопея у Хлебникова).

Жанр драмы понимается Хлебниковым не ортодоксально, но как самодемонстрация устройства. Поэтому он позволяет даже абсолютное замещение всего драматического действия одной лишь перипетией, дает главное и ничего больше. Такова перипетия во «Взломе Вселенной» (*III, 93—99*), разрастающаяся и заполняющая собой весь объем этого несомненно драматического произведения. Предельно простая сцена разговора Девочки с матерью благодаря методу «театра в театре» превращается в показ «работы механизма перипетии»: перипетия (сцена ремонта, производимого в черепе Вселенной) меняет к противоположному намерения Девочки. Перипетийная сцена именно «вламывается» в сознание героини.

Возвращаясь к «Детям Выдры», необходимо отметить здесь соединение метода «театра в театре» с мотивом лодки и с прозопопеей. Это соединение сугубо театральных особенностей дает своего рода «генотип драмы», заставляющий осознать все произведение как драматическое.

Ф. И. Гримберг

«АСПАРУХ»: БОЛГАРСКИЙ КОНТЕКСТ И ПОДТЕКСТ

Заглавие можно сформулировать в форме вопроса. И, разумеется, для того, чтобы все нижеизложенное дало возможность ответить на этот вопрос положительно. До сих пор считается, что за сюжетную основу своей пьесы Хлебников взял анекдот из жизни скифов, рассказанный Геродотом; имя же болгарского правителя Аспаруха попало в пьесу, потому что было привлекательно для автора своей этимологией, и, таким образом, никакого отношения к болгарской теме «Аспарух» не имеет[1]. Мы беремся доказать обратное, но для того чтобы это сделать, необходимо хотя бы вкратце очертить круг проблем, связанных с таким понятием, как «болгарская тематика в русской литературе нового времени».

Всякая «инонациональная» тематика в литературе тесно связана с политикой. Психологи замечают, что, как бы далеко ни заходили конфликты «родители — дети», степень толерантности детей по отношению к родителям всегда остается достаточно высокой. Рассматривая «болгарскую тему» в русской литературе, можно прийти к аналогичному выводу: как бы далеко ни заходили у «художников слова» конфликты с «властями предержащими», степень толерантности по отношению к официозной идеологии (особенно в области внешней политики) остается стабильно высокой. Болгарская тематика интерпретируется в жестких рамках канонизированной доктрины панславизма; и именно поэтому любое произведение, будь то пушкинский «Кирджали» или хлебниковский «Аспарух», так или иначе выбивающееся из этих рамок, немедленно вызывает сомнение исследователей: а болгарская ли это тематика, и если да, то почему она не похожа на то, что принято считать болгарской тематикой?

Первоначальные проекты «закрепления» на Балканском полуострове политические деятели крепнущей Российской империи связывают с его греческим населением. Отсюда «греческий прожект» Потемкина, нарече-

ние второго внука Екатерины византийским именем «Константин» и воспитание его в «греческом стиле» с изучением греческого языка и т. д. ; отсюда же поддержка восстания Ипсиланти: «Гречанка верная! не плачь...» Пушкина и др. При этом выдвигается нехитрый идеологический прием: греки — «единоверцы», греки — «похожи» на русских бытом, нравами, фольклором. Именно с такой позиции переводит Гнедич новогреческие народные песни из антологии Фориэля. Однако после русско-турецкой войны 1828—1829 гг. постепенно становится ясно, что независимая Греция не пойдет в кильватере внешней политики Российской империи. Интерес к грекам начинает в русской литературе видоизменяться и гаснуть. На смену мотивам воинственности и свободолюбия приходят мотивы «изнеженности», «торгашества», «мелочности» греков; «грек» в русской литературе уже котируется низко, где-то наравне с «торговцем-армянином» и «жидом». Интересно, как все это преломляется в хлебниковском «Аспарухе»: с одной стороны — «Вот эллин. Лежит и напевает беззаботно», «юркий эллин», «притоны», «падшая дева», «гречанка молодая» (ср. пушкинскую «младую гречанку»), «пляски, неге наученные»; но в то же время и «Эллины дерутся отчаянно». Когда «дерутся отчаянно», то, конечно же, не «греки», а «эллины»,— память о славном античном прошлом. Но вернемся «к нашим проблемам». Итак, намерения относительно Балканского полуострова у России остаются, но теперь они уже не связаны с греками. Взгляды русских политиков, ученых, поэтов обращаются на других балканцев, в частности, на сербов и болгар. В области идеологии и исторической науки развивается доктрина панславизма (нам еще предстоит остановиться на ней более подробно), появляются первые художественные произведения о сербах и болгарах. В 1834 г. Пушкин пишет с легкой руки Мериме «Песни западных славян», в том же году публикуется «Кирджали». В 1843 г. появляется повесть Вельтмана «Райна, королева болгарская». Контуры «болгарской темы» понемногу очерчиваются. В сущности, можно условно выделить «пушкинскую» и «вельтмановскую» линии. Если «Кирджали» — это «попытка взгляда», взгляда поэтического и независимого, взгляда с далеко идущими выводами о сложности человеческого характера, о стертости грани, отделяющей «борца за независимость» от «обыкновенного разбойника»,— то цели и задачи «Райны» — совсем иные. Развивая идею «общности славян», Вельтман занимается «реабилитацией» походов Святослава на Балканский полуостров, ведь и византийские хроники, и Шлецер, и Карамзин трактуют эти походы как враждебные болгарам; задача Вельтмана — доказать прямо противоположное. Результат прогнозировать несложно: «Райна» бесспорно принимается как произведение на «болгарскую тему», относительно же «Кирджали» — сомнения: а «болгарское» ли это?...

Между тем, «ставка» на болгар «увеличивается», разражается русско-турецкая война. Болгарская тематика в русской литературе (особенно в поэзии) «на пике» своего развития. Это довольно грустное зрелище, настоящий хлебниковский зверинец, где в равной степени «цветут» невежеством и казенным энтузиазмом третьестепенная Мария Ватсон и молодой Тургенев («Крокет в Виндзоре» и т. д.), Полонский и Хомяков, где Тютчев делается напыщенно бездушным («Великий день Кирилловой кончины...» и т. д.), а Гаршин напишет в стихах то, что будет затем сам же опровергать в прозе. Особенно удивляет отсутствие какого бы то ни было интереса к болгарам как таковым, к их истории, полнейшее нежелание выйти за рамки «казенного панславизма». Впрочем, болгарской теме в русской литературе часто «не везет до степени курьезности»; например, в повести В. Окса «На Балкане» история спасения болгарки из гарема скопирована... из сказки Гауфа «Спасение Фатьмы»[2]. (В этой связи интересно отметить, что в прозе и публицистике К. Леонтьева, знавшего балканцев отнюдь не «понаслышке», доминируют мотивы «чуждости», экзотизма...)

17 апреля 1879 г. Великое народное собрание в Болгарии выбрало князем Александра Баттенбергского, императорский комиссар Дондуков-Корсаков покинул Болгарию во главе чиновников русского гражданского управления и оккупационного русского корпуса. Болгарская тематика в русской литературе потихоньку начала замирать. Следует коротко сказать и о новом всплеске болгарской тематики, теперь уже в советской литературе, который произошел, разумеется, по окончании Второй мировой войны. В 1945 г. вышел из печати первый том «Истории Болгарии» Н. С. Державина, доктрина панславизма реанимировалась и развивалась здесь выводами и доводами настолько антинаучными, что, конечно же, исповедовать подобную доктрину можно было лишь опустив «железный занавес». К сожалению, многие советские филологи-болгаристы, а также прозаики и поэты, интерпретирующие болгарскую тематику, и до сих пор еще не свернули с «магистрального державинского пути». Именно поэтому приходится доказывать и отнесение к болгарской теме хлебниковского «Аспаруха».

I

Мотив победоносности русских войск в русско-турецкую войну 1877—1878 гг. возникает у Хлебникова неоднократно и входит органично в многозначную «воинскую символику», пронизывающую все творчество поэта. Кроме того, Хлебников — фактически первый русский поэт, затронувший тему Волжско-Камской Болгарии («Дети Выдры»).

Таким образом, прояснив немного «фон», на котором просматривается хлебниковский «Аспарух», и выяснив наличие болгарской тематики у Хлебникова как в традиционном, так и в нетрадиционном виде (волжские болгары), попробуем теперь разобраться, кто же собственно такой Аспарух, что могло привлечь Хлебникова в его истории.

Итак, что мог знать Хлебников? Уже и в его время историки писали о существовании Великой Болгарии, образованной по типу раннефеодальной империи. Территория ее простиралась — на юг до реки Кубань, на восток — до Гиппийских гор, на запад — до реки Днепр, на север — до земель антов[3]. Византийские историки свидетельствуют, что при распаде Великой Болгарии (VII в. н. э.) сыновья вождя Кубрата поселились: на Кавказе (нынешние балкарцы), при впадении Камы в Волгу (нынешние казанские татары); в Паннонии, в Равеннской области; младший сын Аспарух отправился на Балканский полуостров, где основал Дунайское Болгарское царство. Интересно, что воины хлебниковского Аспаруха «требуют вернуться», они видят возможность возвращения; для их вождя, однако, возможен лишь трагический путь вперед. Пока вроде бы тема не выглядит проблемной. Но... раскроем Брокгауза: «Почти одновременно с славянами появляются на Дунае болгаре, бродячий народ, уральско-чудского или финского происхождения, который жил долго на Волге. В V и начале VI в. орды болгар уже кочуют между Доном и Днепром, постепенно двигаясь к Дунаю...» А теперь Гранат: «Во второй половине VII в. (679 г.) болгары-завоеватели, народ тюркского происхождения, создали сильное государство между Дунаем и Балканами и подчинили своей власти славянские племена восточной части Балканского полуострова». Значит, нужно еще попытаться определить, кто они такие, эти болгары, и почему вдруг приобрел важность вопрос о том, кто они такие. Существуют четыре основные версии происхождения болгар: фракийская, славянская, финская и урало-алтайская. (Впрочем, сегодня, кажется, намечается пятая — шумерская.) На сегодняшний день славянская и фракийская версии окончательно удалены из научного обихода как не подкрепленные вескими доказательствами, и наибольшую жизнеспособность проявляет урало-алтайская версия. Но нас интересует именно проблема славянской версии, поскольку для Хлебникова вопрос, по всей видимости, стоял именно так: болгары — тюрки или славяне? Впервые славянская гипотеза происхождения болгар выдвигается далматинцем Мавро Орбини в начале XVII в. и сербом И. Раичем[4]; под славянами, с которыми болгары якобы тождественны, естественно, подразумеваются сербы. Раич еще не завершил свой труд, а у него уже появляется русский «конкурент» Юрий Венелин[5]. На этот раз речь уже идет о «сродстве» болгар с русскими, теме, крайне актуальной для русско-турецких войн, и

стремления Российской империи «закрепиться» на Балканском полуострове. Славянскую версию происхождения болгар защищают с подлинной страстью Уваров и Иловайский. И было из-за чего ломать стулья и скрещивать копья — ведь по исследованиям «гадких» немецких и прочих западно-европейских историков и лингвистов получалось, что болгары состоят в прямом родстве не только с венграми, но и с чувашами и казанскими татарами, и как же тогда быть с «правами» Российской империи «защищать» и опекать Болгарию на правах «старшей родственницы»?... Обо всем этом Хлебников, конечно, не мог не знать. Но какой же могла быть его позиция? «Аспарух» написан всего за три года до первой мировой войны (1911 г.). И в это время и позднее — символом «югославянства» для Хлебникова, конечно, были сербы, его занимает их положение в Австро-Венгрии (см. хотя бы поэму «Мария Вечора»), особенно их народный быт, их нравы[6]. Политика Болгарии в это время тоже не дает никаких особых поводов считать ее «славянской страной». Но если «славяне» для Хлебникова это сербы, то чем ему интересны болгары? Конечно же, своей спорной, бурной и эпической «праисторией», своими «временами Аспаруха». Еще только через семь лет прозвучит блоковское: «Да, скифы мы, да, азиаты мы!» — но не один Хлебников ощущает, как дряхлеет, как изживает себя образ России — «собирательницы славян». В преддверии страшных потрясений — войн и революций — необходим был новый облик «самости» и величия. И облик этот мог открыться через уход к легендарным пракорням, через открытие и воспевание новой великой общности — тюрко-славянской, той, что ныне «обрастает плотью» в трудах Л. Гумилева. И как тут было Хлебникову с его тончайшим поэтическим чутьем не обратиться к образу полумифического Аспаруха — основателя именно такого государства, именно такой тюрко-славянской общности.

Обратимся теперь к самому имени «Аспарух». Такое написание отнюдь не бесспорно. Что же мог знать Хлебников о версиях написания этого имени? Например, то, что пишет Венелин: «Аспарух. Греки затемнили значение этого имени; однако же оно звучит как у южных славян сплюх, лежух, ленюх, конюх, кожух и проч.»[7]

Дальше мы рассмотрим, как мог трактовать Хлебников этимологию имени «Аспарух». Мнения Венелина он, судя по всему, не разделял. Тогда, может быть, мнение Иловайского, автора «Дополнительной полемики по вопросам варяго-русскому и болгаро-гуннскому» (М., 1886) и «Второй дополнительной полемики по вопросам варяго-русскому и болгаро-гуннскому» (М., 1902)?

В 1874 г. Иловайский считает, что в имени Исперих или вернее Исперик слог «ик» представляет собой уменьшительный славянский суффикс[8]. Как мы увидим в дальнейшем, Хлебников не мог разделять и это-

го мнения. В 1881 г. Иловайский пишет: «Аспарух (точнее Есперик)...» и далее: «...Есперик (Аспарух византийцев)...»[9]. Но Хлебников предпочел написание, ставшее каноническим во всем мире — «Аспарух». Значит, он хотел, чтобы в его Аспарухе узнавали «канонического» вождя протоболгар, потому, наверно, отверг и такие варианты имени, как «Испор» и «Аспархрук». В знакомой Хлебникову «Истории болгар» Иречека (1878) утверждалось, что греки называли Аспаруха «Испери». Статья «Аспарух» у Брокгауза содержит одну странную реплику: «Сведения о нем дают только византийские историки». Зачем такая оговорка? Дело в том, что существовало мнение, будто самой личности Аспаруха (а также его отца Кубрата и братьев) не существовало (Иловайский, Фехнер, Артамонов), что это всего лишь персонифицированные наименования родоплеменных образований. На сегодняшний день это мнение решительно опровергнуто (например, в работе Szădecky-Kardoss[10]). Но все же такое мнение было, и оно, конечно, позволяло Хлебникову более свободно обращаться со своим героем; таким образом, кстати, несколько снимается острота вопроса: похож ли Аспарух Хлебникова на «исторического» Аспаруха. (В дальнейшем мы убедимся, впрочем, что очень даже похож).

Теперь очередь за этимологией имени «Аспарух». Но стоит отметить, что Хлебников явно не просто «полюбил» это имя «за этимологию». Столь же явно Хлебникова интересуют протоболгары и их предводитель и уже по этой причине интересует и смысл его имени. Тут не грех снова вспомнить Иловайского: «Главным орудием подобных теорий (т. е. теорий неславянского происхождения болгар. — *Ф. Г.*) служит все та же несчастная этимология собственных имен, которые не поддаются никаким строго научным объяснениям»[11]. Именно этой «неподдающейся» этимологией и увлечен Хлебников. Точного объяснения смысла имени «Аспарух» не найдено до сих пор. Существуют «Аспарух» и «Каспий» и *«асп»* (*«ашп»*) — «конь» (что *«асп»* — «конь» Хлебников знал, вероятно, по работе А. Миллера «О названиях и географических картах Каспийского моря», опубликованной в Астрахани в 1892 г. в «Сборнике трудов Петровского общества исследователей Астраханского края»); существуют также — греческое «aspros» — «белый» и «aspra» — общее понятие о серебряных монетах на Востоке; и турецкие слова: «ak» — «белый», «ruh» — «душа», «at» — «конь». Но какой бы этимологией ни пользовался Хлебников, он явно тяготеет к понятию единства «всадник-конь». Нет, его Аспаруха нельзя назвать «укротителем коней», он «всадник, единый с конем». И, может быть, более всего подходит Хлебникову ирано-аланская этимология: «Серебряный (белый) всадник»[12]. Во многих тюркских языках идентичны понятия «серебряный», «светлый», «чистый», «святой», «божест-

венный». Вспомним, кстати, и «серебряных болгар» (в отличие от «черных» балкарцев).

Итак, всадник. И вернемся опять к сакраментальному вопросу, похож ли хлебниковский Аспарух на «исторического» Аспаруха. Да, похож. Во-первых, внешне похож. И у болгарских художников (Николай Павлович, Д. Гюдженов), и у болгарских писателей (Э. Станев, В. Мутафчиева, Д. Мантов, А. Дончев) Аспарух выводится рослым человеком; и у Хлебникова Аспарух — гигантский всадник («...громадная тень бежит от меня по холмам»); когда Аспарух выходит закутанный в плащ, стража тотчас распознает, что это не вошедший в шатер грек — «Он вырос и выше и шире в плечах». Аспарух могуч — «Я буду стоять как вечерний утес...». Что это — обычный стереотип могучего вождя? Нет, это можно считать едва ли не портретными сходством, ведь известен знаменитый Мадарский всадник. Рельефное изображение всадника (23 м. высоты) на северо-западном склоне Мадарского плато (ныне Шуменский округ в Болгарии) было впервые описано в 1872 г. венгерским путешественником Ф. Каницом. Изучением Мадарского всадника занимались Иречек, Шкорпил, Фехнер; работы о нем неоднократно публиковались[13]. Кого изображает Мадарский всадник — неизвестно. Вокруг изображения — несколько надписей на греческом языке, в которых упомянуты воинские победы протоболгарских правителей Тервела, Крума, Омуртага. Возможно, Мадарский всадник — обобщенный символ правителя; возможно, антропоморфное изображение бога Тангра — неба. Мадарского всадника трудно сравнить с изображениями Тенгри-всадника из Центральной Азии; больше сходства у Мадарского всадника с изображениями фракийского всадника (Аполлона, у фракийцев — Ауларкена, Аулархена[14]). Но и здесь имеются различия: Мадарский всадник длинноволос, в шальварах, в длинной одежде (вспомним плащ хлебниковского Аспаруха), у его коня — стремена и выраженное «заметное» седло («Л ю т. На седла, воины!»). Мадарский всадник — несомненно, памятник протоболгарского искусства; уникальны и его размеры, это единственное в мире подобное изображение всадника. Еще несколько слов о плаще — атрибуте хлебниковского Аспаруха: в писаниях Фредегария и Маврикия особо отмечены «плащи болгарских воинов»[15].

II

В начале пьесы Аспаруху сообщают о том, что его войско недовольно и желает вернуться; Аспарух явно не хочет, чтобы войско «возвращалось», назад пути нет. В конце пьесы Аспарух добьется пробуждения в своих воинах боевого духа, но заплатит за это собственной жизнью. Итак, Аспа-

руху необходимо принять решение. Это решение о проникновении за стены вражеской крепости с целью узнать, познать «силу» врага «изнутри». Перед исполнением своего решения Аспарух явно совершает магический обряд: «...вот я поскачу прочь от месяца; громадная тень бежит от меня по холмам. И если мой конь не догонит тени, когда я во всю быстроту поскачу по холмам, то грянется мертвый от этой руки мой конь...» О чем идет речь? Что означает поскакать прочь от месяца, от луны? (В осажденном греческом городе находится храм Дианы.) Не должна ли эта скачка прочь от месяца означать гадание-попытку: удастся ли уйти от «лунного», дурного, враждебного, женского начала? Такое же дурное начало, несомненно, символизирует «тень». (И в сказке Андерсена ведь тень Ученого оказалась «нехорошим человеком».) Удастся ли догнать тень, отделить ее от себя, подчинить себе дурное начало? Если нет, то я пожертвую частью себя (конем) и начну опасное и вредное для меня дело — «Иди и передай, что видел». А бывает ли такое, чтобы конь «догнал» эту самую «тень»? Да, бывает. Следом за Мадарским всадником покорно бежит собака. Не есть ли это персонифицированная «тень»? Вспомним собакоголового покровителя мертвых Анубиса, и собак — спутниц Гекаты-Дианы, и пса Кербера, стерегущего вход в Аид, и собаку, следующую покорно (как тень) за Богом Солнца в греческой вазописи. Интересно отметить, что в чувашском языке «конь» — «ут», «собака» — «йыт/ă»; по-турецки «конь» — «ат», «собака» — «ит». «Аталар» — по-турецки — «предки». Нет, конечно, Аспарух не «укротитель» своего коня, такая этимология явно «не по тексту»; «старый конь» (конь-предок?) — частица Аспаруха-всадника, и принести такого коня в жертву — значит, почти пожертвовать собой, заранее обречь себя на гибель. Соблазнительно подключить сюда и современное болгарское — «конче» — «жеребенок», «куче» — «собака», «кутре» — «щенок». Такого рода спорные сближения, несомненно, соблазняли Хлебникова.

В городе греков Аспарух присутствует при богослужении. Но еще до того мы узнаем, что «их (греческий. — *Ф. Г.*) обычай обольстительней, чем наш». «Их обычай», как мы узнаем, женственный, веселый, сексуальный, и богиня «их» — Диана — лунная, женская богиня. О «нашем» обычае не сказано ничего, значит, о нем можно судить «по контрасту». «Наш обычай» должен быть строгий, суровый, мужской; «нам» покровительствует, конечно, не богиня, а Бог. Такой бог у протоболгар был, это Тангра — небо (аналогичный богу Тенгри у народов Средней и Центральной Азии). Можно предположить, что протоболгары были монотеистами; сохранились металлические амулеты, изображающие Тангра в образе всадника[16]. Значит, взятие хлебниковской Ольвии — победа «мужественных» монотеистов над «женственными» политеистами, что-то новое, суровое,

одерживает победу над чем-то красивым, но уже нежизнеспособным; впрочем, здесь уже идет проекция не на болгарскую тему, но на современную Хлебникову русскую культуру. Интересно еще заметить, что от первых, аспаруховых, болгар не осталось ни женских имен, ни сведений о придворных интригах и любовных похождениях: все мужественно и просто. И невольно снова думаешь, так чей же Аспарух «вернее»: Аспарух болгарских «реалистов» Веры Мутафчиевой и Антона Дончева, «психологизированный», наделенный детством, юностью, женой, «переживаниями»; или Аспарух Хлебникова, чьи чувства — чувства эпического воина, а не исполнителя центральной партии в опере-вампуке...

Итак, грекам противопоставлены протоболгары. Эстетике-этике античности, легшей в основу европейской культуры, противостоит нечто качественно новое, грозное. Декадансу (хор поет о бренности жизни) противостоит парадоксально жизнеутверждающая позиция великого уничтожения «старого мира».

В «женском» мире греков является бог Аспаруха. Почему испугался жрец, почему охвачены «горем и ужасом» молящиеся? Потому, что им предстал чужой, «смуглый» (тюркский?) бог. Интересно, что он — солнечный, небесный («В солнце светлом обнаружась / Лучезарный виден витязь») и «серебряный» («Бог блистает серебром»). И только один Аспарух встречает Бога спокойно: «Аспарух в темном плаще, некоторое время стоит, не решаясь, прямо и неподвижно, после опускается тоже». Почему Аспарух не сразу поклонился своему Богу, почему заколебался? Бог без коня. Однако и сам Аспарух теперь — всадник без коня, значит, ему может явиться «такой» бог, и, поколебавшись, Аспарух склоняется. Но Аспарух ошибся, надо было не пытаться познать «силу» врагов, надо было уничтожить врагов сразу. Явление Бога было знаком Гибели и городу, и Аспаруху. И конечно же, невольно вспоминается классическое: «Запад есть Запад, а Восток есть Восток...» «Где мой конь?» — кричит Аспарух. Этот вопрос может показаться странным, ведь он сам принес своего коня в жертву. С другой стороны, ничего странного в этом возгласе нет: «Где я? Где моя суть?» Аспарух знает, что только смерть вернет ему его самого, и он не противится смерти от стрел своих воинов.

Что же такое смерть Аспаруха? Казалось бы, для убийства-наказания есть повод: Аспарух как бы изменил своему народу, своим воинам. Но эта измена явно мнимая, ведь именно благодаря Аспаруху одержана победа, вернулся боевой дух. Аспарух умирает как «лучший», как «первенец», принесенный в жертву; такие жертвоприношения практиковались у многих народов древности, в том числе и у протоболгар. Это сакральное цареубийство, недаром Аспарух спокоен, недаром появляется жрец, как бы маркируя этот элемент сакральности. Как умер реальный Аспарух, нам

неизвестно. Возможно, и он был принесен в жертву Богу. Что касается его рода Дуло, то весь род Аспаруха был уничтожен (также принесен в жертву) уже после его смерти. Причиной такого жертвоприношения явилось поражение, которое нанес в 756 г. византийский император Константин V болгарскому войску; это было первым серьезным неуспехом со времени основания болгарской державы и было расценено как знак того, что бог Тангра лишил род Дуло своего благословения[17]. Все это вполне соотносимо с гибелью хлебниковского Аспаруха. Хочется отметить еще две детали. Аспарух просит: «...мертвого же меня / Не бросайте, но отвезите к великим порогам». Протоболгары верили, что убитого воина не следует оставлять на месте смерти, но надо похоронить на родине[18]. Где же будет новая родина воинов Аспаруха, ради обретения которой он отдал жизнь? На большой реке, на Дунае. Что же касается действий Аспаруха перед осажденным городом, то они напоминают дошедшее до нас описание осады Константинополя ханом Крумом[19], когда в жертву были принесены кони и люди: «Л ю т. Уж стены Ольвии видны.—А с п а р у х. Здесь будут шатры. А это—головы князей?»

Город, который осаждают войска хлебниковского Аспаруха, именуется Ольвией. Что же может иметь в виду Хлебников? Историческая Ольвия (Olbia)—город-государство, основанное греческими колонистами, находилась на правом берегу Бугского лимана, другое название Ольвии—Борисфен (от греческого названия Днепра). Во II в. н. э. в Ольвии был поставлен римский гарнизон, начиная с III в. город и прилежащие к нему земли входят в состав римской провинции Нижняя Мёзия. С IV в. Ольвия утрачивает какое бы то ни было самостоятельное значение[20]. Но что же это за Мёзия (Moesia), она же—Мизия? Римская провинция Мизия была образована к югу от Дуная в I в. до н. э. Углубляясь в византийскую территорию, Аспарух (по сведениям византийских хронистов) вошел в отношения с населением Мизии и в конце концов в Нижней Мизии утвердился. В конце VII в. н. э. Нижняя Мизия вошла в состав болгарского государства. После X в. византийцы употребляют название «мизийцы» как синоним слова «болгары». Но это еще не все. Согласно византийским хронистам Теофану и Скилице, болгары Аспаруха, прежде чем напасть на земли Византии, заселили территорию к северу от Черного моря, предположительно от дельты Дуная до нижнего течения Днепра; эту территорию они использовали как базу для нападения на византийские земли, на этой территории Аспарух в 680 г. нанес сокрушительное поражение Константину IV Погонату; точная локализация этой «базы» все же не установлена; называлась же эта территория Онгол (совр. болг. Онгъл), она же—Онгул, Онгыл, Onglos, Oglos, Оглос, Огул, Огол, Огыл, Олгон. Этот Онгол-Оглос-Олгон был хорошо укреплен, то ли болгары построи-

ли новые укрепления, то ли застали и обновили старые. Этимология слова неясна. Болгарский историк В. Златарски производит его от турецко-кавказского «аыл» — «огороженный двор»[21]; впрочем, привлекалось и славянское «угол», «ыгыл», и тогда делались попытки отождествить Онглос с современным Буджаком, поскольку «буджак» по-татарски «угол» («Все сошлось в единый угол: / Горе, грезы, свет и гром»). Нам известно и одно из воинских званий протоболгар: олгу-таркан, соотносимое с этим Оглосом[22]. Но какой же человек, какой поэт будет чувствовать себя свободно среди этого смешения названий и этимологий, созвучий вроде «Ольвия» — «Огол» — «Олгон»; среди соотношения точно и неточно локализованных территорий? Конечно, Хлебников!

Странно, что никто не обратил внимания на имя сподвижника хлебниковского Аспаруха. Его зовут Лют. С точки зрения славянской этимологии здесь все ясно: «Лют» — «лютый». Но в то же время в турецком языке — «lûtf», «lûtuf (-fu)» — «милостивость», «доброта». У Люта всего три реплики. Первая — нейтральная («Уж стены Ольвии видны»). Вторая — «милостивая», «любезная» («Повиноваться нас учили предки, и мы верны их приказаньям, хотя ты строг и много юношей цветущих среди погибших умерло князей»). И третья — призывно-воинственная, «лютая» («На седла, воины! Вперед. Пусть все решит военный жребий»). Вот вам и «тюрко-славянская общность»! Интересно, что в Болгарии, в Михайловградском округе, до 1949 г. существовало село под названием «Люта». Возможно, этимология этого названия так же двойственна, как и этимология имени «Лют» у Хлебникова.

И еще одна странность: почему в Ольвии, в городе греков,— храм Дианы? Конечно же речь идет о поклонении женскому, «лунному» началу. Но почему римское имя? Нет ли здесь намека на то, что перед нами — уже послеэллинская Ольвия, римская, ромейская? А ведь именно с такими, «послеэллинскими» греками, ромейцами, «наследниками Римской империи», и столкнулись протоболгары Аспаруха. Ольвия Хлебникова с ее траурной белизной несет явные черты упадка; нет, это отнюдь не цветущая греческая колония. И даже «венки немертвых белых цветов» — словно бы погребальные венки. Богослужение ольвийцев очень напоминает погребальный обряд, они будто хоронят сами себя.

Присутствующие (*поют, закутанные в белое*):

Все коварно, все облыжно!
Пламень все унесть готов,
Только люди неподвижно
Вознесли венки цветов.

Громче лейтесь, звуки песен,
Каждый юноша, внемли:
Будет гроб для каждой тесен,
Каждый только клок земли.

И среди этого «декадентского» веселья и погребальной белизны — «смуглый», «серебряный» бог Аспаруха и сам Аспарух в темном плаще. Но разве все это не есть поэтически точное отображение явления протоболгар на Балканский полуостров и сложности их отношений с византийской (греческой, ромейской) культурой, изощренной, порочной, упадочной и по-своему привлекательно-соблазнительной... И другого народа, который явился, вторгся бы в эту культуру, подобно болгарам Аспаруха,— нет!

И еще одна деталь: хлебниковские «князья» — вожди, подчиненные Аспаруху; да, власть его неограниченна, но и сам он — в подчинении у своих воинов, они вправе совершить над ним свой суд. Все это, мало сказать, что очень напоминает воинскую организацию протоболгар[23].

Рассматривая хлебниковского «Аспаруха», никак нельзя миновать историю скифского царя Скила, изложенную у Геродота (книга 4, 78—80). Но так ли Аспарух у Хлебникова похож на Скила у Геродота? Интерес Скила к грекам мотивируется прежде всего тем, что он не сын скифянки, мать научила его «говорить и читать по-эллински». Скила окружают династические интриги с участием женщин (в сущности, эти интриги и стали причиной его гибели). Хлебниковского Аспаруха «толпа» увлекает к «ласкам падших дев», а Начальник города собирается искать его в «притонах» и «трущобах». Скил воздвиг в Борисфене дворец и женился на местной уроженке. Ольвия у Хлебникова — обреченный город, обитель упадка; Борисфен у Геродота — цветущая колония греков, привлекающая аристократию окрестных племен. Скил — не разведчик, не завоеватель, он — гость, желающий осесть в мире привлекательной для него культуры. Хлебниковский Аспарух пришел именно завоевывать. Малое количество стрел в начале пьесы (соответствующее ослаблению воинского духа у «князей»), в конце вдруг становится достаточным и для захвата города и для убийства Аспаруха («Слетайтесь же ко мне, стрелы, / Как стрижи на вечерний утес»). Совершенно очевидно, что не имя «Аспарух» прикреплено к истории Скила («ради этимологии»), а наоборот, история проникновения языческого вождя в греческий город отдана Аспаруху, передвинута в более позднее время. Да и зачем Хлебникову было придумывать сюжетную канву, если он действительно мог взять ее у Геродота и наполнить собственным содержанием и смыслом.

В сущности, то немногое, что известно об историческом Аспарухе, Хлебников интерпретирует блистательно. Особенно ярко это видно, если

сравнить «Аспаруха» и исторические романы современных болгарских писателей (например, «Предсказание Паганэ» В. Мутафчиевой или «Юность Аспаруха» А. Дончева). Как прав и правдив Хлебников в своем смешении «всего и вся» и как по сути неверны писания тяжеловесных «реалистов»!

Смешение территорий, названий, имен и времен придает «Аспаруху» (и многим другим произведениям Хлебникова) очарование своеобразной доподлинности старинных хроник и апокрифических сказаний. В сущности, хлебниковский Аспарух и его воины — это болгары Мовсеса Хоренаци и Фредегария, Теофана, Симеона Логофета, Льва Диакона и Скилицы. Этот прием «неисторического историзма первоисточников» первым применил в своих романах Вельтман (кстати, автор «Исследования о свевах, гуннах и монголах», 1856—1858), но исследование степени влияния Вельтмана на становление творческих методов Хлебникова не входит в задачи данной статьи.

«Возвращение» хлебниковского «Аспаруха» болгарской тематике обогатит отечественную болгаристику, расширит наше представление о русско-болгарских литературных и культурных связях.

Д. В. Сарабьянов

НЕОПРИМИТИВИЗМ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИЯ 1910-х ГОДОВ

> ...Поэзия Хлебникова, несмотря на то, что ею негласно питается теперешняя поэзия, может быть, более близка не ей, а, например, теперешней живописи.
>
> *Юрий Тынянов*

Русская живопись новых направлений, развивавшихся в предреволюционное десятилетие, не раз была уже предметом сопоставления с поэзией[1]. Важным поводом для этого сопоставления стало то обстоятельство, что живописцы и поэты подчас выступали совместно. Кроме того, многие поэты были одновременно живописцами, а живописцы поэтами. В качестве примеров чаще всего фигурируют Маяковский и Давид Бурлюк, учившиеся в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и исключенные оттуда за демонстративную деятельность эпатажного свойства; Хлебников, Каменский и Крученых, которые рисовали и писали маслом, Елена Гуро, иллюстрировавшая собственные книжки, Кандинский, Филонов и многие другие. Н. И. Харджиев совершенно справедливо указывает на параллель этому явлению во французской культуре начала XX века. Неведомое доселе сближение живописи и поэзии было фактом повсеместным. Правда, при этом российская ситуация, сложившаяся к 1910-м годам и давшая, пожалуй, уникальное по своей активности и протестующему пафосу движение, имела свои неповторимые черты. Здесь сказывались и накопившаяся энергия, и уже утвердившаяся как закономерность способность русской культуры проходить ускоренным темпом различные этапы исторического развития, перепрыгивая через, казалось бы, непреодолимые барьеры. Эта способность стала причиной и той ог-

ромной перемены во взаимоотношениях литературы и живописи, которая произошла в начале XX века по сравнению с XIX.

Разумеется, во всей мировой культуре XIX век был веком литературы. Но это общее положение в России вновь обрело гиперболическое выражение. Русская литература в то время достигла невиданных высот, получив мировое признание. Живопись же от этого признания была весьма далека, хотя ее непризнание нельзя считать совершенно справедливым. В начале XX столетия положение решительно переменилось. И дело не только в том шумном успехе, который во всем мире сегодня приобрел русский художественный авангард 1910-х годов, но прежде всего в новом взаимоотношении между литературой (особенно поэзией) и живописью, сложившемся в начале века. Первый шаг к установлению этих новых взаимоотношений был сделан Врубелем еще в 80-е годы, когда художник уже практически воплотил в своих произведениях идеи символизма, которые в поэзии реализовались позже. Еще более решительные сдвиги произошли в последующее время. В 1910-е годы сами поэты уже признавали первенство живописи. Общеизвестны слова Хлебникова, сказанные им в 1912 году: «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью» (*НП, 334*)[2]. О том, насколько Хлебников вообще интересовался живописью, свидетельствует постоянное упоминание им художников чрезвычайно широкого круга. В его поэзии, прозе и критических статьях мы встречаем имена Хокусаи, Корреджо, Мурильо, Гойи, Ропса, Брюллова, Малявина, Бенуа, Нестерова, Врубеля, Сурикова, Коровина, Филонова и др.

Конечно, это первенство живописи не следует преувеличивать. У поэзии были свои «преимущества». Речь может идти лишь о некоторых сферах, в пределах которых можно считать живопись более «авангардной». Видимо, тогда именно эти сферы представлялись Хлебникову, Маяковскому и их друзьям наиболее существенными, хотя сегодня мы не можем характеризовать их как определяющие. Но так или иначе сами поэты собирались идти на выучку к живописцам. (Надо, правда, иметь в виду, что речь шла не только и даже не столько о русской живописи, сколько о французской. Однако новые французские достижения были уже известны в России и усваивались русскими художниками).

Чему могли научиться поэты у живописцев? Этот вопрос стоял перед исследователями, которые рассматривали эти возможности в пределах направления живописи и поэзии, получившего наименование кубо-футуризма.

Не буду здесь касаться вопроса об известном несоответствии самого наименования «кубо-футуризм» той общности, которая образовалась в определенных кругах поэтов и живописцев. Скажу лишь, что само соединение кубизма и футуризма таит в себе неразрешимое противоречие. К то-

му же «чистый» футуризм в русской живописи 1910-х годов — явление редкое. На это в свое время справедливо указал Н. И. Харджиев[3]. Здесь следует учитывать спутанность общей картины, перемешанность разнообразных тенденций. Но так или иначе молодые поэты, именовавшие себя футуристами или будетлянами, как утверждают исследователи, могли взять у живописи кубизма идею «сдвига», новое понимание фактуры, чувство «вещного», могли использовать некоторые мотивы или приемы — рекламы, вывески и многое другое.

Не буду повторять все то, что было написано по этому поводу. Моя задача — другая и более частная: определить возможные связи русской поэзии с тем направлением в русской живописи конца 1900 — начала 1910-х годов, которое получило наименование неопримитивизма. Этот термин («неопримитивизм» или «примитивизм») в свое время имел хождение среди художников круга Ларионова тогда, когда они отделились от «Бубнового валета» и организовали свое объединение «Ослиный хвост». В 1913 году одним из участников этого кружка — А. Шевченко — была выпущена брошюра «Неопримитивизм. Его теория, его возможности, его достижения». Этот термин в дальнейшем получил хождение в современной науке. Его использовали и зарубежные исследователи для характеристики отмеченного направления в русской живописи — Камилла Грей, Джон Боулт, Валентина Маркаде и другие[4].

Примитивистские тенденции были характерны для многих направлений западноевропейской живописи — для французского фовизма и кубизма, для немецкого экспрессионизма. Но нигде, кроме России, эта тенденция не приобрела той самоценности, которая позволила ей стать самостоятельным направлением.

По времени русский примитивизм совпал с немецким экспрессионизмом: он зародился в 1906—1907 годах, достиг расцвета около 1910, до 1912—1913 годов сохранял свою роль авангардного течения, катализатора иных направлений, а затем эту роль потерял, уступив «первое место» другим, хотя и давал еще некоторое время запоздалые плоды своих открытий. Наиболее определенно это направление обнаружило себя на последней выставке «Золотого руна», на первых — «Бубнового валета» и, наконец, на выставках «Ослиного хвоста» и «Мишени». Примитивизм тогда получил чрезвычайно широкое распространение. Но для разных художников он означал разное. Н. Сапунов и С. Судейкин сталкивались в своем общении с примитивом, с искусом эстетизма. Примитивизм оставался для них эстетской игрой, и лишь в редких случаях сквозь нее пробивалась правда народного представления о жизни. Для П. Кузнецова обращение к примитиву стало лишь частью его программы поэтического ориентализма. Н. Крымов с помощью примитива боролся с натурным вос-

приятием природы. Представители «Бубнового валета» — особенно в первые годы — в своем тяготении к фольклорным основам творчества искали способы воссоздать существенные черты народного художественного мышления. Они уподобляли свои выставки веселым зрелищам и мечтали о своеобразном выставочном балагане (это хорошо показал в своих работах Г. Г. Поспелов[5]). Наиболее страстно увлекались примитивом Ларионов и Гончарова, уже превратившие примитивизм в открытое направление, а вслед за ними — А. Шевченко (теоретик неопримитивизма), П. Филонов, М. Шагал, К. Малевич. Двое последних, пройдя через примитивизм и выйдя из него, обрели свое лицо в самостоятельных художественных системах.

В своих программах примитивисты провозглашали ориентацию на отечественные художественные традиции. Наиболее последовательно выразила эту новую тенденцию Наталья Гончарова, безусловно, бывшая рупором целой группы художников и их вожака Ларионова.

Не могу не процитировать уже в настоящее время избитую цитату из собственного предисловия Гончаровой к ее выставке: «Искусство моей страны несравненно глубже и значительнее, чем все, что знаю на Западе (я имею в виду истинное искусство, а не то, что рассаживается нашими утвержденными школами и обществами). Я заново открываю путь на Восток, и по этому пути, уверена я, за мной пойдут многие»[6].

Запад, по мнению Гончаровой, был лишь передатчиком давних восточных художественных открытий. Восток вернулся через Запад. Но теперь надобность в этом промежуточном звене отпала, и пришло время непосредственно обрести первоисточник.

В этой ориентации на традиционное наследие была одна из особенностей русского неопримитивизма. Французские и немецкие художники хотя и проявляли интерес к национальному народному творчеству, все же чаще в поисках примитива пускались в далекие путешествия в Индонезию, в Африку, увлекались искусством негров Южной Америки. Русские мастера больше всего интересовались отечественным лубком, вывеской, народной игрушкой, примитивной иконой и всем тем, что давало в руки современного художника искусство Востока.

Другая особенность неопримитивизма заключалась в том, что лучшие представители этого направления стремились не к стилизации, не к подражанию народному мастеру, а к выражению существенных сторон народной эстетики. Здесь наиболее выразительным примером оказывается творчество Ларионова, который — в соответствии с этой народной эстетикой — уравнивает важное и неважное, высокое и низменное, доходя в этом движении до крайности, культивируя принципы заборного рисунка и «казарменной живописи». Кроме того, Ларионов пользуется тем мето-

дом соединения автобиографического и безличного, который характерен для народного творчества и составляет его интересную особенность.

Перечисляя отличительные черты живописи русского неопримитивизма, нельзя не отметить и той тенденции к возрождению жанрового начала, которая заметна в творчестве Ларионова, Гончаровой, Шевченко, Д. Бурлюка, Шагала, Филонова, Малевича рубежа 1900—1910-х годов. В их картинах люди и их действия оказываются в центре внимания. Эти люди что-то делают: гуляют, танцуют, играют в карты, работают в поле, ловят рыбу и так далее. Здесь как бы воскрешаются крестьянский и городской жанры, столь популярные в русской живописи второй половины XIX века.

Ларионов неоднократно проводил мысль о необходимости соединения фабулы с живописной формой, о слиянии предметно-объективного начала с живописным. В «Лучизме» он писал: «Первыми, приведшими фабулу к живописной форме, были индусы и персы — их миниатюры отразились на творчестве художника Анри Руссо — первого в современной Европе введшего фабулу в живописную форму»[7].

Показательна эта ссылка на индусов и персов. Восток для примитивистов всегда оставался родиной истинного искусства, а Россия отождествлялась с Востоком. Прежде всего культура Азии в их представлении содержала в себе подлинную первобытность.

Разумеется, я перечислил здесь далеко не все особенности русского живописного неопримитивизма; однако постарался отметить прежде всего те, которые важны для сопоставления этого направления в русском изобразительном искусстве с некоторыми тенденциями в литературе начала XX века.

Переходя непосредственно к этой главной задаче после краткой характеристики неопримитивизма, я не собираюсь утверждать, что та близость поэзии и живописи, о которой пойдет речь, объясняется непременно влиянием художников на поэтов. Дело скорее всего в общих веяниях времени и в единстве культуры. Хотя при этом влияние и не исключено.

Дело в том, что в общем процессе была особенно значительна роль Ларионова, который начинал свои искания несколько раньше и остальных художников и многих поэтов. В среде живописцев и поэтов-новаторов он был авторитетной фигурой. Еще в конце 1900-х годов он подружился с братьями Бурлюками. В 1910 году вместе с Хлебниковым гостил у Бурлюков в знаменитой Чернянке. Тогда, по-видимому, и произошло сближение молодого поэта, незадолго до этого перебравшегося из провинции в столицу, с вожаком живописного неопримитивизма.

Когда футуристы в 1912 году начали издавать свои литографированные книжки, написанные от руки и иллюстрированные художниками,

первыми иллюстраторами стали Ларионов и Гончарова[8]. В дальнейшем примитивисты разошлись с футуристами. Однако в момент становления поэтики футуризма в России влияние ларионовской группы могло иметь место.

Возможно, что в творчестве Гончаровой, Ларионова и их последователей Хлебников нашел подтверждение своим собственным идеям. Об этой возможности глухо говорит автор вышедшей в 1975 году монографии о Хлебникове Степанов[9]. В искусстве Гончаровой поэта должно было привлечь прежде всего устремление к национально-историческим истокам. Гончарова была увлечена национальной стариной. Она писала натюрморты, ставя в качестве моделей «скифских баб», а когда создавала свои многочисленные крестьянские сцены, трактовала героев этих картинок так, что в их угловатой жестикуляции или исступленной окаменелости за современными одеждами проглядывали эти исторические праобразы.

У Хлебникова в поэме «Ночь в окопе» и в поэме «Каменная баба» по-своему использован мотив сопоставления современности с древностью. Хлебникова, как и Гончарову, привлекает загадка древнего божества, возможность воспринять его как некий образец, как выражение исконного совершенства. Для характеристики внешнего облика своей «каменной бабы» он ищет слова, отмеченные высокой и суровой эпичностью:

Стоит с улыбкой неподвижной,
Забытая неведомым отцом,
И на груди ее булыжной
Блестит роса серебряным сосцом.

И для Гончаровой, и для Хлебникова характерен дух мифологизма.

Им проникнуты и живописные и поэтические образы. Правда, каждый из них — живописец и поэт — выбирает путь к мифологизму, наиболее соответствующий как виду искусства, в котором он работает, так и индивидуальным свойствам таланта. Хлебников часто, не пользуясь некими готовыми мифологическими мотивами, создает собственные мифологемы[10]. «Девий бог», «Дети Выдры» и «И и Э. Повесть каменного века» — это своеобразные мифы, рожденные фантазией современного поэта, преодолевающей, казалось бы, непреодолимые рубежи истории.

Гончарова в начале 1910-х годов редко обращается к подобному способу мифотворчества. Позже она, скорее под влиянием поэтов, особенно в процессе иллюстрирования футуристических книг, приобщается и к нему и затем в 1914 году создает совершенно самостоятельные мифологизированные образы в серии литографий «Мистические образы войны». Полные апокалиптического напряжения, эти образы рождены провидче-

ским воображением. В этой точке сходятся Гончарова, Хлебников и Филонов. Последний особенно близок поэту своим прямым, а не опосредованным мифологизмом, обращением к первоистокам человеческого бытия, своеобразной мучительностью рождения образа, столь впечатляющим поэтическим косноязычием и откровенной профетичностью. Филонов, однако, при всей своей типичности для русской культуры начала XX века дает нам особый, можно сказать, «неортодоксальный» вариант примитивизма; поэтому я оставляю в стороне напрашивающиеся аналогии между его живописью и современной ей поэзией[11].

Возвращаясь к Гончаровой, хочу подчеркнуть, что в момент знакомства с Хлебниковым она избирала свой способ мифологизации, непохожий на тот, который выработал в своем творчестве поэт. Обычно ее материалом в это время является современность. Она любит крестьянские мотивы, часто изображая сцены труда или крестьянского танца, хоровода. Но эти, казалось бы, обыденные сцены приобретают у нее ритуальный смысл. Танец становится каким-то обрядовым заклятием, хоровод — действием жертвоприношения. Пусть герои Гончаровой — вроде бы современные крестьянки, занятые уборкой сена или отдыхающие от трудов, — они сродни персонажам хлебниковской «повести каменного века» или «Девьего бога», где девушки водят хороводы вокруг обворожившего их героя.

Хлебникова, Гончарову и Филонова сближает и еще одна черта. Эпическая «безличность» стоит на пути к апологии личностного. У Хлебникова она пресекает лиризм, у Гончаровой и Филонова (в каждом случае поразному) — экспрессионизм. В эпосе скрыта фигура творца. Разумеется, это положение с трудом применимо к нашим героям. Все они — творцы чрезвычайно индивидуальные. Но личностное начало проявляется у них именно в способности мыслить эпически, полагаясь на некое саморазвитие образа, его самобытие и первичность.

Опыт примитивизма в преодолении «художественного индивидуализма» был чрезвычайно важен. В свою очередь, и неопримитивизм воспринял эту задачу от всей живописи новых направлений, начавших свое развитие во второй половине 1900-х годов. В художественной критике того времени, чутко воспринимавшей новые веяния, развернулась широкая полемика вокруг проблемы индивидуализма в искусстве, начатая статьей Бенуа «Художественные ереси», опубликованной во втором номере «Золотого руна» за 1906 год. За ней последовали статьи Вяч. Иванова, Шервашидзе, Волошина, Философова[12].

Художнический индивидуализм был поставлен под сомнение. Его преодоления можно было достичь различными средствами. Одни искали опору во всеобщем, доминирующем в искусстве стиле, который мог бы предуказать творцу определенные правила, сдерживающие его стихий-



Н. Гончарова. Хоровод. 1910. Масло.
Серпуховской историко-архивный музей

ные порывы. Другие возлагали надежды на вновь утвержденный канон или на норму, взятую из опыта древнерусской живописи, подновленной задачами и принципами, выдвинутыми XX веком. Примитивисты, обращаясь к неканоническим — по отношению к европейскому искусству Нового времени — образцам художественного творчества, сначала обретали в них свободу от академической школы, а затем уже и искали защиту от индивидуализма в своеобразной имперсональности народного искусства. И в этой точке намечалось сближение между поэтикой неопримитивистов и Хлебникова.

Тяготение к мышлению первообразами, которые обретались в историческом художественном опыте, придавало оттенок историзма как неопримитивистам, так и Хлебникову. Здесь они имели предшественников. Хлебников — в «Яри» Городецкого и в некоторых стихах Блока из цикла «Родина». Примитивисты — в живописи Рериха и Богаевского. Но историзм приобрел теперь совершенно новое выражение, утратив какой бы то ни было элемент стилизации, игры в старину.

Само наличие историзма в творчестве тех, кто причислял себя к футуристам, делает весьма относительным это самоопределение. Стоит вспомнить, что, например, хлебниковское обращение к будущему, его проро-

чество было целиком построено на историческом опыте. Предсказывая будущее своими цифровыми выкладками, он шел в это будущее через прошлое.

Историзм в творчестве поэтов кубофутуристического круга и живописцев-неопримитивистов связан с фольклорными тенденциями. Народное творчество само по себе традиционно и архетипично, и поэтому оно исторично по самой своей природе. Не случайно Ларионов, Гончарова, Шевченко и другие теоретики неопримитивизма настаивали на том, что все открытия новых направлений являются лишь повторением того, что было в примитивных искусствах. Гончарова, например, видела прототип кубизма в скифской скульптуре, Шевченко считал, что все новейшие течения имели свои источники в древности, а следовательно, в примитивных художественных формах, «так как каждое искусство, каково бы оно ни было, начинается всегда с примитива»[13]. Примитив воспринимался этими художниками одновременно и как качество первобытного или раннеисторического искусства, и как признак народного творчества. Это привело к возможности использования самых различных образцов. Главным критерием их выбора оказывалось фольклорное начало, присущее одновременно и старой иконе северного письма, и народной картинке XVIII века, и современной вывеске, являвшейся типичным проявлением городского фольклорного творчества, и крестьянской росписи на прялке. Рассматривая творчество художников ларионовского круга, мы находим у них примеры использования всех этих разнообразнейших источников.

Следует заметить, что живопись в этом отношении ушла дальше литературы и поэтому могла служить последней неплохим примером. В чем-то, возможно, поэты шли вслед за художниками, а чаще, видимо, сами открывали эти новые возможности примитивизма, поставленные на повестку дня художественным развитием XX столетия. Бывали иногда и случаи заимствования. В. Шкловский, например, считает, что стихотворение Маяковского «Вошел к парикмахеру, сказал—спокойный: „Будьте добры, причешите мне уши..."» является репликой одной из картин Ларионова из его серии «Парикмахеры»[14]. Немало ларионовских мотивов находим мы в ранней поэзии А. Крученых. Думается, что заимствование сюжетов и мотивов не делает погоды. Тем более что далеко не всегда при этом воспринимается суть перефразируемого образца. Важнее для нас внутреннее родство с неопримитивизмом.

В хлебниковском творчестве безусловным духом примитивизма отмечены ранние поэмы 1912—1913-х годов—«Вила и Леший», «Шаман и Венера», «Игра в аду» (совместно с А. Крученых), то есть как раз произведения того времени, когда гилейцы были близки Ларионову. Не случайно «Игру в аду», имитирующую лубочную поэзию, иллюстрировала Гонча-

рова, а Хлебников позже с восхищением вспоминал о ее «чертях». Но этот примитивизм в большей мере зиждется на общих принципах иронического снижения, свободного обращения со стихом и со строгой логикой, и в меньшей — на специальном использовании каких-либо особенностей примитивного искусства. Исключение составляет лишь «Игра в аду».

Иногда Хлебников воспроизводит интонацию частушек или народной песни. Но в большей мере в прямой зависимости от фольклорных образцов находится В. Каменский. Не зря в «Застольной», посвященной Д. Бурлюку, он кончает песню молодецким «свистом в четыре пальца». В романе «Стенька Разин» сам сюжет провоцирует автора на использование народных песен и сочинение новых, на употребление народных выражений, превращение, казалось бы, прозаических диалогов в подобие песни. Примеры эти можно было бы умножить, находя их в творчестве почти любого представителя авангардной поэзии конца 1900—1910-х годов.

Эта ориентация на фольклорное начало была не такой уж редкостью и в поэзии предшествующего времени, и в творчестве литераторов нефутуристического круга. Поэтому было бы преувеличением усматривать здесь прямое влияние живописного примитивизма. Некоторую роль могло сыграть его «соседство» как некий дополнительный импульс, особенно если учесть, что в живописи это движение было широким, захватывая в своих самых ранних и непоследовательных проявлениях и «Мир искусства» (Кустодиев), и «Голубую розу» (Судейкин, Сапунов, Крымов), и весьма скромный в своих авангардных притязаниях «Союз русских художников» (Малютин, Юон), а не только новые группировки, возникшие после 1905 года.

Это же «соседство» могло явиться неким катализатором и в том движении к словотворчеству, которое развернулось в поэзии в 1910-е годы. Художников тоже интересовала эта проблема. У Ларионова солдаты в одной из его картин 1910-го года говорят на тарабарском языке-жаргоне; текст этого разговора изображен как бы вылетающим из уст героев прямо на холсте.

По-своему подошел к этой проблеме Малевич, опубликовавший в 1919 году статью, посвященную поэзии. Он исходит не из примитивистских и фольклорных устремлений. Для него поэзия — «нечто, строящееся на ритме и темпе» и способное выразить то, «что потоньше мысли и легче и гибче... Это „нечто" каждый поэт и цветописец-музыкант чувствует и стремится выразить»[15]. Пример этого выражения приведен Малевичем в его собственных абстрактных стихах.

Поэты чаще всего пользовались правом словотворчества, прибегали к «зауми», имея перед собой примеры фольклора — разного рода заговоры, или детского стихосложения. И в этом отношении и Хлебников, и Круче-



М. Ларионов. Солдаты. 1910. Масло. Собрание Эсторика, Лондон

ных, и Каменский в большей мере тяготеют к примитивизму, чем к абстракционизму. Уже через два-три года после сближения с Крученых Малевич вряд ли подписался бы под декларациями Хлебникова и Крученых «Слово как таковое», «Буква как таковая», где и слово и буква не перестают быть носителями смысла, где, как писал Малевич в письме Матюшину, «„слово как таковое" уже кажется не вполне освобожденным, потому что оно слово»[16].

Я не случайно говорю здесь с известной долей осторожности о тяготении поэтов-футуристов к примитивистскому, а не к абстрактному принципу словотворческого стихосложения. Ведь Крученых и Малевич в 1913 году были связаны дружбой и совместной работой над оперой «Победа над солнцем», и справедливы те параллели, которые проводятся американской исследовательницей Шарлоттой Дуглас между заумью Крученых и алогизмом Малевича, между возможностью создания произведения «из одного слова» и «Черным квадратом»[17]. Но, во-первых, Крученых среди футуристов выступает как самый абстрагированный стихотворец. А во-вторых, речь идет о преимущественном тяготении, а не о всепоглощающем господстве примитивистского принципа.

Что касается Хлебникова, то он оставил в некоторых случаях прямые свидетельства фольклорной ориентации в своих словотворческих опы-

тах. В «Ночи в Галиции» его русалки — как сказано в ремарке — «держат в руке учебник Сахарова и поют по нему». В книге Сахарова «Сказания русского народа» немало примеров фольклорного словотворчества, напоминающих те, которые мы можем найти в стихах Хлебникова и Крученых.

Если словотворчество футуристов имеет лишь косвенное отношение к примитивизму, будучи в известной мере инспирированным его соседством, то более прямая связь обнаруживается в тех случаях, когда поэт рисует «вывесочные сцены», воспроизводя и одновременно пародируя «мещанские ситуации». Особенно типичны в этом отношении стихи Крученых. Возьмем в качестве примера его опубликованные в «Пощечине общественному вкусу» (без знаков препинания и заглавных букв, что напоминает письмо полуграмотного человека) «старые щипцы заката заплаты». В кратком стихотворении воспроизводится банальная история обольщения офицером «рыжей поли». Совершенно по-ларионовски звучит, например, такая сцена:

у офицера
глаза маслинки
хищные манеры,
губки малинки
глазки серы
у рыжей поли
брошка веером
хорошо было в поле...

Хотя подобной сцены мы не найдем у Ларионова или у какого-либо из его коллег, общий дух образной демонстративности сближает Крученых и Ларионова. А подчас мы обнаруживаем и близость мотивов или деталей. Вспомним, как в картинах Ларионова время от времени появляется свинья, то гуляющая по улице провинциального города, то пасущаяся в поле, то валяющаяся в грязи под забором. Этот же «персонаж» нередко встречается у Крученых, который пользуется подобным мотивом как средством снижения[18]. В одном из стихотворений поэт пишет:

...в покои неги удалился
лежу и греюсь близ свиньи
На теплой глине
испарь свинины...

Или вспомним название книжки «Поросята», отмеченной гротескным инфантилизмом, столь характерным для примитивизма.

Все приведенные выше примеры связаны с одной весьма существенной чертой живописи и поэзии 1910-х годов — с принижением образа,



М. Ларионов. Отдыхающий солдат. 1911. ГТГ

стремлением спуститься с пьедестала эстетического. В выражении этой тенденции Ларионов в русской художественной культуре занимает бесспорно первое место. Он был первым, кто «опустил» сюжеты своих картин до «антиэстетического» уровня. Уже в 1906 году на втором плане его «гогеновской» картины «Цыганка» появилась «фигура» свиньи, которая, как я только что сказал, затем часто украшает его полотна. Вскоре главное место заняли представители пошлого мещанского мира провинции, потом — солдаты, так называемые Венеры (солдатские, молдавские, кацапские и т. д.), наконец, девицы сомнительного поведения («Манька-курва»). В период создания солдатской серии на картинах появляются заборные надписи — подчас откровенно нецензурные. В его картине «Солдаты» 1910 года ее герои режутся в карты, распевают песни под гармошку, пьют водку и пиво. Еще более непристойно ведут себя ларионовские девицы.

Можно не сомневаться в том, что ларионовский опыт образного снижения, бывшего важной составной частью всей его программы борьбы с

«благопристойным» вкусом, с надоевшими правилами, с мещанским «здравым смыслом», отразился в поэтической деятельности Маяковского, Бурлюка, Каменского, Крученых, в какой-то мере и Хлебникова.

Бурлюк не брезговал эстетизированным эротизмом, примером чему может служить его стихотворение «Хор блудниц», опубликованное в сборнике 1916 года «Четыре птицы». Поэт в большей мере занят смакованием фривольности, нежели стремлением возвести ее в средство протестующего эпатажа.

Последний характерен для Маяковского. В тех случаях, когда он допускает нецензурные выражения, они нужны ему в качестве обличающих слов-проклятий:

Вам ли, любящим баб да блюда,
жизнь отдавать в угоду?
Я лучше в баре блядям буду
подавать ананасную воду!

Образное снижение оборачивается возвышающим гневом, ирония, присущая обычно примитивистам, исчезает. Среди русских футуристов круга «Гилеи» Маяковский кажется самым далеким от примитивизма, несмотря на симпатии к Ларионову, дружбу с ним и утверждение, что, как говорил сам поэт, «все мы прошли через школу Ларионова»[19].

Что касается Крученых, то у него заметен преизбыток иронии, сближающий его с Ларионовым, да и выбор персонажей — вроде Соньки-маникюрщицы — свидетельствует о воздействии живописца. Его фривольности служат эпатажу, демонстрируя свободу от условностей и одновременно выражают радость примитивистского восприятия и даже любование непристойностью. Одно лишь название выпущенной им в 1914 году книжки — «Утиное гнездышко дурных слов» — говорит о многом.

Но кого бы из поэтов-футуристов мы ни коснулись, имея в виду столь типичную для них тенденцию развенчания эстетического, следует помнить, что в годы формирования их метода перед глазами уже был образец примитивистской живописи.

В качестве примера примитивного творчества поэты и живописцы рассматривали детский рисунок. Они были им всерьез увлечены. У Каменского была коллекция детских рисунков. Крученых в 1914 году выпустил книжку «Собственные рассказы и рисунки детей». Ларионов выставлял детские рисунки на выставках. В брошюре Шевченко о кубизме воспроизводится детский рисунок, а в другой брошюре того же автора, посвященной неопримитивизму, детское творчество называется «единственным в своем роде, всегда глубоким и подлинным памятником». Детские рисунки — более распространенное и доступное явление, чем дет-

ские рассказы. Последние надо записывать, тогда как рисунки делает ребенок сам, и они остаются на бумаге. Возможно, что интерес к детской литературе возник у поэтов под влиянием детского рисунка. Но так или иначе многие их произведения вызывают ассоциации с детским творчеством.

В ранних поэмах Крученых «Полуживой», «Пустынники», «Пустынница» подчас заметен намеренный инфантилизм. Автор имитирует простодушие, избирает упрощенные рифмы, не вяжущиеся с представлением о поэтическом профессионализме. Например, в первом четверостишии «Пустынников» рифмуются «в глубине» и «в тишине». А в «Полуживом» — «победил» — «утолил». Иногда поэт опускает гласные для того, чтобы уложить в строку необходимые слова.

Например:

Застонет воин и узнает
На битву звавшего ловца
И страшным словом покарает
В последней судорге лица.
(*«Полуживой»*)

Что касается Хлебникова, то у него параллель с детским изобразительным творчеством проявляется в другом — в остроте детали, в сосредоточенно-поэтическом воспроизведении конкретного мира природы. Поэт с доверчивой простотой переходит от размышлений или философских сообщений, от описаний события к предметным описаниям, которые из-за подобного соседства воспринимаются необычайно весомо и пластично. У Хлебникова-естественное простодушие в этих предметно-описательных характеристиках; он не имитирует инфантилизм, а сам смотрит на мир открытыми глазами человека, удивляющегося всякому проявлению жизни. Например, в «И и Э»:

Уж белохвост
Проносит рыбу.
Могуч и прост
Он сел на глыбу.
Мык раздался
Неведомого зверя.
Человек проголодался,
Взлетает тетеря.

Эта «взлетающая тетеря» пластически более убедительна, хотя и совершенно оголена, чем иная деталь в сложнопоэтической или метафорической строке.

Или в стихотворении «Смугол, темен и изящен»:

Она же: «Извините!
Задумчивый какой!»
Летят паучьи нити
На синий водопой.

Травы, камни, пауки, кузнечики, тетери, черви, водные растения, рыбы, не говоря о конях, бобрах или бабрах (тиграх),— населяют мир Хлебникова. Все они запечатлены выпукло, равнозначно (независимо от своего роста), выделены особо, как выделяет любимые или заинтересовавшие его предметы ребенок в своем рисунке. Инфантилизм никак не снижает художественного качества хлебниковских произведений, как примитивизм никогда не умаляет артистизма и художественного совершенства произведений Ларионова.

Остановимся и еще на одном качестве, исходящем от художников ларионовской группы и, возможно, воспринятом поэтами. Речь идет о той особенности творчества, которую художники именовали «всёчеством». Они считали возможным использовать все стили ради своих собственных целей, находя в любом образце возможность для современного истолкования. Ларионов пользовался, в частности, «заборным» и «солдатским» стилями. Гончарова создала серию «Павлинов», обращаясь к разным стилям — в том числе и ассиро-вавилонскому и футуристическому. Объекты ее художнических увлечений были чрезвычайно разнообразны. Она вдохновлялась не только лубком, иконой, разными формами восточного искусства, каменными бабами, деревянной скульптурой, русской бронзой, живописью на табакерках и подносах, но и Александром Ивановым, итальянскими живописцами треченто и кватроченто, барбизонцами, Брейгелем, Сезанном, Гогеном, Эль Греко, Пикассо (такой список предлагает нам биограф Гончаровой И. Зданевич). Гончарова писала: «Я утверждаю, что для всякого предмета может быть бесконечное множество форм выражения и что все они могут быть одинаково прекрасны, независимо от того, какие теории с ними совпадут»[20]. В этих словах заключена программа «всёчества». Эта же программа выражена в манифесте выставки «Мишень». Разумеется, художники-примитивисты, обращаясь к тем или иным стилям, оставались живописцами XX столетия. Их мнимый эклектизм — характерная особенность их собственного стиля. Они выступают как истинные художники новейшего времени, будучи во всеоружии современных знаний и понимания самоценности каждого стиля.

Прямую аналогию «всёчеству» примитивистов дает творчество Хлебникова. Исследователи не раз отмечали необыкновенно широкий круг поэтов, к которым обращается Хлебников как к носителям литературной

традиции, вновь оживающей в XX веке. Пьеса «Снежимочка» написана в подражание «Снегурочке» Островского. Во многих его стихах слышны отзвуки стихотворных конструкций XVIII века — в частности, Тредьяковского. Иногда он вводит в свои стихи строки или фразы из произведений поэтов XIX века, хотя и употребляет их в совершенно новом — своем — контексте. Так, в поэме «Поэт» Хлебникову «подворачивается» строка из Лермонтова:

Хоронит солнца низкий путь,
Зимы бросает наземь ткани
И, чтобы время обмануть,
Бежит туда быстрее лани.

Встречаются строки, заимствованные из Алексея Толстого. «Зверинец» содержит почти цитаты из Уитмена. Иногда Хлебников начинает говорить языком древнего сказителя:

Кому сказатеньки,
Как важно жила барынька?
Нет, не важная барыня,
А, так сказать, лягушечка...

Для Хлебникова такое оперирование разными стилями — род сциентизма. Последний заключается не только в упоминаниях Лобачевского и стремлении создать поэзию, имеющую сходство с новой математикой, но и в активном привлечении гуманитарных знаний — истории, языкознания, филологии.

Эта тенденция к сциентизму была общей для всей художественной культуры начала XX века. Она проявилась и в деятельности Ларионова, пытавшегося применить законы физики (пусть по-дилетантски) к своей теории лучизма. Ларионов в этом не был оригинален. Однако именно он и художники его круга (Гончарова, К. Зданевич и др.) столь последовательно применили принцип «всёчества».

Заметим, кстати, что у Хлебникова были свои опыты «лучизма». Еще в 1910 году он писал Каменскому: «Мы — новый род люд-лучей. Пришли озарить вселенную» (*V, 291*). Здесь термин «луч» применяется в совершенно ином, чем у Ларионова, смысле. Но в 1913 году — в год издания ларионовского «Лучизма» — Хлебников дает иную интерпретацию термина «луч». Он говорит о «лучах звука» (*V, 187*), которые представляются подобными ларионовским лучам света. В 1916 году Хлебников публикует в сборнике «Четыре птицы» стихотворения под названиями: «Лучизм. Число 1-е», «Звучизм. 3» (возможно, это не авторские названия). Наверное, здесь была осознанная перекличка с лучизмом Ларионова, хотя как

это выразилось в принципах самого стихосложения — сказать трудно. В этом отношении творчество Хлебникова, как и других поэтов его круга, подлежит специальному литературоведческому исследованию, задачи которого я не ставил в силу конспективности изложения и профессиональной неоснащенности автора в области литературоведения. Моя задача заключалась лишь в концентрации внимания на связи футуристической поэзии 1910-х годов с современной ей живописью русского неопримитивизма, роль которого в русской художественной культуре продолжает оставаться недооцененной.

1979—1990

Лист чернового автографа статьи Хлебникова «О годе рождения писателя» (ОР РНБ)

А. Е. Парнис

О МЕТАМОРФОЗАХ МАВЫ, ОЛЕНЯ И ВОИНА
К проблеме диалога Хлебникова и Филонова

Светлой памяти моих родителей

ПРЕЛИМИНАРИИ К ТЕМЕ

В одной из мемуарных записей о Маяковском А. Крученых рассказал о любопытном эпизоде, происшедшем в петербургской штаб-квартире футуристов в «домике на Песочной», где проживали М. Матюшин и Е. Гуро: «В 1913 г. Маяковский, заметив в одной из комнат, занимаемых Е. Гуро и ее сестрой, картину П. Филонова, висевшую на стене и занавешенную марлей, спросил: „Зачем это?“. — Хозяйки дома молчали. Тогда я сказал: „Вам не ясно, зачем? Чтоб была тайна!“ — Маяковский: „Да, если не в картине, то хоть сбоку“». [1]

В этой, казалось бы, шутливой реплике Крученых о «тайне» есть серьезный подтекст. Вокруг имени художника Филонова, главы «аналитического искусства», подвижника и страстотерпца, как и вокруг поэта Хлебникова, главы будетлян, первого Председателя Земного Шара и короля времени, всегда существовала «тайна», созданию которой в значительной степени способствовали они сами, творя, каждый по-своему, миф о себе.

Филонов не только в творчестве, но и в личной жизни был максималистом и все, чем бы он ни занимался, доводил до предела. Легенды, ходившие о нем в кругу современников, чаще всего оказывались правдой. Так, он не брал с учеников платы, хотя сам жил в крайней бедности, а на краски и холсты добывал деньги малярными работами. Один из учеников мастера художник А. Пауков вспоминал: «Он работал как одержимый, требовательность — это не то слово по отношению к Филонову. Он верил, что его картины нужны народу... Характер у Павла Николаевича был крутой, кроме своей идеи, он не видел ничего и все приносил в жертву искусству. Быта для него просто не существовало. Он сам шил се-

бе одежду, сам лечился и лечил свою тяжелобольную жену, не признавая никаких докторов...»[2]. Таким фанатично одержимым собственной работой его знали единомышленники в 10-е годы, таким его увидели и запомнили ученики в 20—30-е годы. Сам художник написал о себе в дневнике: «Я—такович»[3], воспользовавшись, не указывая на источник, экспрессивным хлебниковским неологизмом из «сверхповести» «Зангези». И это, кажется, единственное «упоминание» Хлебникова в текстах Филонова. Возведенный в принцип беспредельный аскетизм в быту, максимализм в творческой работе были характерны и для бездомного неустроенного скитальца Хлебникова, давшего «присягу Поэзии» (*V, 309*).

О загадочной и несправедливой судьбе Филонова вспоминал Крученых в начале 1930-х годов: «Мы обсуждали с Ю. Тыняновым его удивительную повесть „Подпоручик Киже“ о фиктивной жизни, забивающей подлинную, и я заметил:

— Судьба вашей книги — тоже судьба этой описки, этой фикции.

— Как так?

— Да, вот, возьмем такую сторону ее (литературной части я сознательно не коснулся) — рисунки в вашей книге сделаны, очевидно, учеником Филонова?

— Да.

— И учеником не из самых блестящих. Вот видите: подлинный Филонов пребывает в неизвестности, ему не дают иллюстрировать (или он сам не хочет?), а ученик его, очень бледный отсвет, живет и даже, как самая настоящая фикция, пытается заменить подлинник!

Кажется, Ю. Тынянов вместе со мной подивился странной судьбе Филонова...»[4].

Филонов многие годы оставался непризнанным и непонятым художником, лишь немногие современники ценили его работы, среди них единомышленники — М. Матюшин, Крученых, К. Малевич, Д. Бурлюк и, конечно же, Хлебников. Сравнительно недавно стали появляться первые статьи и книги о художнике[5]. Соратники Филонова, его ученики и современные исследователи, обращаясь к творчеству художника, не раз писали о его «тайне», которая еще не раскрыта.

Говоря о пророческой роли художника, Д. В. Сарабьянов сравнивает его аналитический метод с творческим методом другого пророка XX века — Велимира Хлебникова: «Филонов как бы разлагает мир на составные элементы (на своеобразные первоэлементы, равноценные слогам, буквам и звукам в поэзии Хлебникова и других поэтов-футуристов) и, пропустив их сквозь увеличительное стекло своего анализирующего глаза, синтезирует в сложные образы. У него возникают картины мира, полные символического смысла и трагического напряжения. Реальный мир

в этих картинах в какой-то мере зашифрован, они полны мистических символов. Предметы превращаются в знаки, которые надо разгадывать. Зритель приобщается к некой *тайне* филоновского пророчества»[6] (курсив наш.—*А. П.*).

Филонов причислял себя, как он писал в автобиографии, к «художникам-исследователям»[7]. Это понятие он неоднократно разъяснял своим ученикам, например, в письме к В. Шолпо утверждал, что художник в своей работе должен основываться прежде всего «на своем интеллекте и аналитической интуиции Мастера—*Исследователя*—*Изобретателя*»[8] (курсив наш.—*А. П.*).

Такое понимание задач искусства было близко Хлебникову и, вероятно, восходит к его формуле—поэт называл своих соратников «боевым отрядом *изобретателей*» и противопоставлял их «приобретателям» (Творения, с. 603). Эту антитезу поэт впервые сформулировал в манифесте «Труба марсиан» (1916), который, по воспоминаниям Н. Пунина[9], был популярен в кругу молодых петроградских художников-новаторов. В этом манифесте Хлебников декларировал: «Государство молодежи, ставь крылатые паруса времени; перед тобой второе похищение пламени приобретател‹ями›. Смелее! Прочь костлявые руки в ч е р а, перед ударом Балашова пусть будут искромсаны ужасные зрачки[10]. Это—новый удар в глаза грубо пространственного люда. Что больше: „*при*“ или „*из*“? Приобретатели всегда стадами крались за изобретателями, теперь изобретатели отгоняют от себя лай приобретателей, стаями кравшихся за одиноким изобретателем» (*Творения, с. 603*).

Уже в ранней неизданной статье «Канон и закон» (1912) Филонов пытался сформулировать основные принципы своего метода, впоследствии названного им «аналитическим искусством», и противопоставлял их тенденциям кубофутуризма. В статье он декларировал, подобно Хлебникову, принцип сдвига времен и свободного перемещения художника во всех временах и писал об искусстве как о жизнестроительстве: «Мы идем своей дорогой, если же нам хотят показать связь нашу с кубофут[уризмом], то мы скажем: „Если желаете искать связь нашей теории с бывш[им] до нас,—ищите ее по всему миру и за все века искусства—и не через кубофутуризм и Пикассо, а через холодное и беспощадное отрицание начисто всей их механики“. Нашим учением мы включ[или] в живопись жизнь как таковую, и ясно, что все дальнейшие выводы и открытия будут исходить из него лишь потому, что все исходит из жизни, и вне ее нет даже пустоты, и отныне люди на картинах будут жить, расти, говорить, думать и претворяться [во] все тайны великой и бедной человеческой жизни, настоящей и будущей, корни которой в нас и вечный источник тоже в нас»[11].

Об «откровениях и тайнах искусства», еще не освободившись от «аполлоновской» лексики и символистских традиционных клише, Филонов писал также в своем первом манифесте «Сделанные картины» (1914), в котором он сформулировал свой главный принцип «сделанности».[12]

В современных исследованиях, посвященных художественному авангарду, ученые все чаще сближают имена Хлебникова и Филонова. Они ставят вопрос не только об аналогиях, перекличках и параллелях, но и шире — сопоставляют эстетические воззрения и художественные системы и устанавливают типологические связи. На наш взгляд, эта тема должна рассматриваться в трех аспектах: на материале личного и творческого взаимодействия художника и поэта, в связи с общей проблемой взаимодействия поэзии и живописи и в контексте русского и европейского авангарда.

Говоря о взаимоотношениях Хлебникова и Филонова, исследователи неизменно затрагивают проблему синтеза, которая является едва ли не идеологемой классического авангарда. Филонов был не только художником, но и писал стихи и воплотил идеи синтеза в своих поэтических опытах. А Хлебников не только серьезно увлекался визуальными искусствами и неоднократно писал об этом, но и сам рисовал, а в молодости, как свидетельствовал отец поэта, даже собирался стать профессиональным художником.

Сведений о взаимоотношениях поэта и художника сохранилось крайне мало, и чтобы понять глубинную связь между ними, необходимо собрать воедино все материалы об этом, как известные ранее, так и вновь найденные, и проанализировать их в контексте жизни и творчества каждого из новаторов.

Впервые к этой теме исследователи обратились в конце 20-х годов, еще при жизни художника,— и это важно подчеркнуть — Хлебников в то время был малоизвестен и не канонизирован, а Филонов оставался непризнанным и подвергался нападкам в печати.

В неизданной статье о Филонове, написанной для готовившейся, но не состоявшейся его персональной выставки в Русском музее в 1929 г., искусствовед В. Н. Аникиева отмечала: «Поэта Хлебникова нельзя не ввести в творческую биографию Филонова. Не по линии литературных влияний (и на этом поприще выступал Филонов, напечатав в 1914 г. ⟨правильно: 1915.— *А. П.*⟩ книжку „Пропевень о проросли мировой“, но здесь скорее пришлось бы говорить о близости с Крученых), а по линии нашего современного понимания Хлебникова-мыслителя, изобретателя, смотрящего на вещи „взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание“, для которого „мастерство связано с философией и точной наукой“. Нам кажется, что сейчас Филонова с Хлебниковым сближает идейная насыщенность,

своеобразная миссия новатора-художника, в одном случае строившего „социальные утопии" о городах будущего, в другом — зовущего к „мировому расцвету", как к конечному этапу социализма. Если Хлебников „онаучивает" поэзию, то Филонов „онаучивает" живопись, как и Хлебников не может быть до конца понят без его „космогоний", так и идеология Филонова определяет его метод работы художника. Общение с Хлебниковым в „Союзе молодежи" мы поэтому отмечаем особо, отнюдь не придавая этому факту значения определенного влияния (кстати, личной близости между ними не было), а лишь раскрывая ту идейную атмосферу, в которой формировалась личность художника».[13]

И хотя исследовательница, отмечая «идейное» сходство художника и поэта (вероятно, эти сведения восходят к самому Филонову), отрицает сам факт влияния Хлебникова на главу «аналитического искусства», однако с этим трудно согласиться. Связь между ними и воздействие друг на друга были намного глубже и значительнее, чем это кажется на первый взгляд. В свой ранний период Филонов как поэт находился под непосредственным влиянием Хлебникова, а глава будетлян не только высоко ценил Филонова, но и сам испытал, как мы попытаемся показать, воздействие его художественной системы.

Крученых, близко знавший обоих футуристов в 10-х годах, свидетельствует: «Филонов — вообще малоразговорчив, замкнут, чрезвычайно горд и нетерпелив (этим очень напоминал Хлебникова). К тем, чьи вещи ему не нравились, он относился крайне враждебно, говоря об их работах, резко отчеканивал:

— Это я начисто отрицаю!

Всякую половинчатость он презирал. Жил уединенно, однако очень сдружился с В. Хлебниковым».[14]

Когда Хлебников и Филонов познакомились — неизвестно, но сблизились они, вероятно, весной 1913 г., после объединения группы «Гилея» с обществом художников «Союз молодежи». Годы 1913—1916 — время наиболее тесного общения и «сотворчества» Хлебникова и Филонова.[15]

Первое упоминание о Филонове зафиксировано в «дневниковой» записи поэта в связи с несостоявшейся дуэлью между Хлебниковым и Мандельштамом из-за конфликта, произошедшего между ними в «Бродячей собаке» во время «дела Бейлиса». Филонов был предложен одной из сторон как секундант. В первой публикации дневника эта запись датирована неверно: «30 или 31 ноября 1913 г.»[16] Крученых, публикуя фрагменты из «дневника», неверно транскрибировал текст, допустил разного рода неточности и сделал ряд купюр. Вторая дата — 31 ноября — или ошибка издателя, или описка, но, возможно, и мистификация Хлебникова. «Вечер поэтов», о котором идет речь, состоялся 27 ноября — сохранилась

повестка с этой датой.[17] Запись в дневнике была сделана, вероятно, 29 или 30 ноября: «Лег спать в 6 ч., встал в 2 ч. ; видел сон: полет из Астрахани в Петербург. „Бродячая собака“ прочел 〈...〉 Мандельштам заявил, что это относится к нему (выдумка) и что не знаком (скатертью дорога). Шкловский: „Я не могу вас убить на дуэли, убили Пушкина, убили Лермонтова, и ей, что это, скажут, в России обычай 〈...〉 я не могу быть Дантесом“. Филонов изрекал мрачные намеки, отталкивающие грубостью и прямотой мысли. Вот „и с ужасом отстранят от гордого чела своего из банного веника сделанный венок грошовой славы“» (*V, 327*). Здесь Хлебников неточно цитирует один из тезисов декларации «Пощечина общественному вкусу»[18], направленный против Брюсова (намек на заглавие сборника «Stephanos. Венок», 1906)[19], и переадресовывает его своим оппонентам — участникам конфликта.

Почти через семьдесят лет, в 1981 г., комментируя, по нашей просьбе, этот эпизод, В. Шкловский рассказал: «Это печальная история. Хлебников в „Бродячей собаке“ прочел антисемитские стихи с обвинением евреев в употреблении христианской крови, там был Ющинский и цифра „13“. Мандельштам сказал: „Я как еврей и русский оскорблен, и я вызываю вас. То, что вы сказали — негодяйство“. И Мандельштам и Хлебников, оба, выдвинули меня в секунданты, но секундантов должно быть двое. Я пошел к Филонову, рассказал ему. Как-то тут же в квартире Хлебников оказался. Филонов говорит: „Я буду бить вас обоих (то есть Мандельштама и Хлебникова), покамест вы не помиритесь. Я не могу допустить, чтобы опять убивали Пушкина, и вообще, все, что вы говорите — ничтожно“. Я спросил: „А что не ничтожно?“ — „Вот я хочу написать картину, которая сама бы держалась на стенке, без гвоздя“. Хлебников заинтересовался. „Ну, и как?“ — „Падает“. — „А что ты делаешь?“ — „Я, — говорит Филонов, — неделю не ем“. — „Ну, и что же?“ — „Падает“. Мы постарались их развести»[20].

По-другому этот конфликт описывает Н. И. Харджиев со слов Мандельштама: «В ноябре 1913 г. в артистическом подвале „Бродячая собака“ произошла полемическая дуэль Хлебникова с Мандельштамом. Одно неправильно понятое суждение Хлебникова вызвало возражения Филонова, Ахматовой и других посетителей подвала. С наибольшей резкостью выступил против Хлебникова Мандельштам. Отвечая ему, Хлебников дал отрицательную оценку его стихам. Заключительная часть выступления Хлебникова озадачила всех присутствующих своей неожиданностью:

— А теперь Мандельштама нужно отправить обратно к дяде в Ригу...

Привожу устный комментарий Мандельштама:

— Это было поразительно, потому что в Риге действительно жили два моих дяди. Об этом ни Хлебников, ни кто-либо другой знать не могли. С

дядями я тогда даже не переписывался. Хлебников угадал это только силою ненависти»[21].

Этот эпизод следует оценивать в контексте неославянофильских и националистических идей, характерных для раннего и предвоенного периодов Хлебникова, когда поэт хотел «орусить», по слову А. М. Ремизова, всю планету. Впоследствии он эволюционировал от национализма и воинствующего патриотизма к интернациональной идее объединения всех народов земного шара — к «ладомиру», но это — тема отдельного исследования. Безусловно нельзя замалчивать или камуфлировать националистические и антисемитские тенденции в текстах молодого поэта, необходимо исследовать их проявления в его творчестве раннего периода и понять их истоки. Это важно прежде всего для верной интерпретации ряда текстов 1910-х годов — в частности, пьес «Снежимочка» и «Чертик» а также поэмы «Внучка Малуши».[22]

Уже через несколько дней после конфликта, 2—5 декабря 1913 г., поэт и художник участвовали в скандальных футуристических спектаклях, поставленных в петербургском театре «Луна-парк». Хлебников написал пролог «Чернотворские вестучки» к пьесе-опере Крученых — Матюшина «Победа над солнцем», а Филонов вместе с художником И. Школьником оформил трагедию Маяковского «Владимир Маяковский». О футуристических спектаклях много писали — в газетных отчетах, а затем в мемуарах, но о работе Филонова над декорациями, которые не сохранились, известно только по кратким упоминаниям в отчетах. Имеется ценное свидетельство Крученых: «Работал Филонов так: когда, например, начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходил оттуда двое суток, не спал, ничего не ел, а только курил трубку.

В сущности писал он не декорации, а две огромные, во всю величину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины. Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий, городской порт с многочисленными, тщательно написанными лодками, людьми на берегу и дальше — сотни городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка».[23]

Это было время тесного сотрудничества Филонова с поэтами-кубофутуристами, впоследствии он стал постепенно отходить от них.

ИДЕОГРАММЫ И АНАГРАММАТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В СТИХОТВОРЕНИИ «НОЧЬ В ГАЛИЦИИ»

Инициатором творческого содружества Хлебникова и Филонова, или «сотворчества», был, вероятно, Крученых, у которого идея общей книги, по всей видимости, возникла летом — осенью 1913 г. и который к этому

времени уже издал несколько литографированных сборников стихов с иллюстрациями М. Ларионова, Н. Гончаровой, К. Малевича и других художников. Это был новый тип рукописной книги, который создали Крученых и художники-единомышленники. Такие книги-автографы они называли «саморунными» или «самописными». Хлебников поддержал замысел совместного издания с Филоновым, о чем сообщал в письме к Крученых, по-видимому, в конце августа — начале сентября 1913 года: «Ал⟨ексей⟩ Ел⟨исеевич⟩! Если это не противоречит изд[ательству] „Журавль" (М. В. Матюшин, спросите его), то издайте, как Вы хотели раньше, ради рисунков Филонова и его выхода в свет, как книгописца, „Девий бог" или „Дети выдры". При этом он и вы тоже имеете право изменять текст по вкусу, сокращая, изменяя, давая силу бесцветным местам. Настаиваю: множеств⟨о⟩ рисунк⟨ов⟩. Половину книг „Д⟨ети⟩ выдры" в пользу художника Филонова, другую в вашу пользу».[24]

Тональность и содержание письма свидетельствуют о том, что Хлебников высоко ценил Филонова не только как художника, но и как поэта и даже разрешил ему, как и Крученых, вмешаться и редактировать свой стихотворный текст, а это, по хлебниковской шкале ценностей,— высшая степень доверия.

Совместное издание тогда реализовать не удалось, вместо него Крученых в собственном издательстве «ЕУЫ» (по его объяснению — «лилия») выпустил в декабре 1913 г. сначала первый «изборник» Хлебникова «Ряв! Перчатки 1908—1914 гг.». А «сверхповесть» Хлебникова «Дети Выдры», о которой шла речь в письме, была напечатана в сборнике «Рыкающий Парнас», выпущенном издательством «Журавль» в январе 1914 г., но без иллюстраций Филонова. Между тем, этот сборник был конфискован из-за «непристойных» рисунков Д. Бурлюка и двух рисунков Филонова, не связанных со «сверхповестью» Хлебникова[25] и помещенных в другой части сборника.

Только во втором «Изборнике стихов» Хлебникова, который вышел в феврале 1914 г., Филонов принял участие как художник, вероятно, по просьбе издателя Крученых. Основная часть «Изборника стихов» (два раздела) напечатана типографским способом, а третий раздел представляет собой литографированное приложение, включающее два стихотворения Хлебникова — «Перуну» и «Ночь в Галиции», переписанные рукой художника и сопровожденные его одиннадцатью рисунками. В этой же книге помещен также один рисунок Малевича (из книги «Трое») и на обложке портрет Хлебникова, исполненный Маяковским, но ошибочно помеченный как портрет работы Надежды Бурлюк.

Хлебников получил книгу, вероятно, уже в Астрахани, куда он выехал в середине марта 1914 г. Среди его бумаг сохранилась черновая запись-

заготовка для письма, адресованного, скорее всего Крученых, с высокой оценкой работы Филонова: «Получил „Изборник“. Кланяйтесь Филонову. Спасибо за ⟨*прекрасные?*⟩ рисунки» (*V, 349*; курсив наш.—*А. П.*). Это письмо не сохранилось.

Архаизированное название книги «Изборник стихов» восходит к наиболее ранним памятникам древнерусской письменности—так называемым «Изборникам Святослава» (1073 и 1076 гг.). Почти все тексты, включенные в «Изборник», объединены сквозной славянской темой. Во второй раздел книги вошли неопубликованные ранее вещи, посвященные преимущественно любовной (и даже подчеркнуто эротической) тематике. Третий раздел, литографированный, состоит, как упоминалось, из двух стихотворений—«Перуну» (с пометой «Из книги „Деревянные идолы“») и «Ночь в Галиции», переписанных и проиллюстрированных Филоновым.

Рисунки Филонова к этой книге находились, очевидно, у Крученых, в настоящее время сохранились, насколько нам известно, семь из них. В 1918 г. (при жизни Хлебникова и Филонова) он экспонировал два рисунка на «Выставке картин и рисунков московских футуристов» в Тифлисе в редакции журнала «ARS» (см. каталог выставки; ныне—в собрании Г. Д. Костаки, Афины). Третий рисунок („идолы“)—в Государственной Третьяковской галерее (ранее—в собрании А. А. Сидорова), четвертый („ваза с шиповником“)—в Государственном Русском музее, а другие три попали, по-видимому, к Н. И. Харджиеву.[26]

В цитированных мемуарах Крученых писал: «В те же годы ⟨1913—1914—*А. П.*⟩ Филонов сделал несколько иллюстраций для печатавшейся тогда книги В. Хлебникова „Изборник“.

Это удивительные рисунки, графические шедевры, но самое интересное в них—полное совпадение—тематическое и техническое—с произведениями и даже рисунками самого В. Хлебникова, что можно видеть из автографов последнего, опубликованных в „Литературной газете“ от 29 июня 1932 г. Так же сходны с набросками В. Хлебникова и рисунки Филонова в его собственной книге „Пропевень о проросли мировой“ (Пг. 1915)».[27]

Крученых точно подметил одну из характерных особенностей этих рисунков Филонова—«удивительное» стилевое сходство с текстом и рисунками самого Хлебникова. Художника и поэта сближал общий интерес к славянской архаике, к первобытным традициям, к примитиву. Надо думать, именно поэтому Филонов и выбрал для иллюстрирования два «языческих» текста Хлебникова—«Перуну» и «Ночь в Галиции», а Хлебников через год сделал иллюстрацию к своей повести «Ка» (1915), стилистически близкую к рисункам Филонова и, вероятно, связанную с темой художника в повести.

Во время своего последнего приезда в Москву и выступления в МГУ 29 сентября 1979 г. Р. О. Якобсон рассказал о знакомстве с Хлебниковым и примечательном эпизоде, связанном с созданием стихотворения «Ночь в Галиции» — о том, как он обратил внимание поэта на «заумную» песню ведьм из книги И. П. Сахарова «Сказания русского народа» (1841): «Когда я пришел к Хлебникову в первый раз, это было 30 декабря 1913 г., я принес ему целую тетрадку материалов, которыми я занимался, а именно — заумными элементами в русском фольклоре. Это были заклинания, голосоговорения — словом, все, что существовало в народной поэзии без общепонятных слов. И вообще без слов, а только в звукосочетаниях. Его очень это порадовало, заинтересовало, мы говорили об этом, и вскоре, кажется, через месяц или два, он написал „Ночь в Галиции" и еще какие-то произведения, где он это использовал. Я там цитировал не сборник Афанасьева, а сборник Сахарова. И у него, у Хлебникова, это сочеталось — увлеченный подход с элементами сатиры. У него русалки в Галиции читали по учебнику Сахарова, как у него сказано, свои заклинания».[28] В связи с этим разговором Хлебников тогда же подарил Якобсону только что изданный сборник «Ряв!» со следующей надписью: «В. Хлебников. Установившему родство с солнцевыми девами и Лысой горой Роману О. Якобсону в знак будущих Сеч»[29]. „Солнцевые девы" — фольклорные персонажи из сборника Сахарова, поющие „чародейскую песню" на „непонятном" заумном языке на Лысой горе, что „близ Днепра, под Киевом". А в слово «Сечи» Хлебников, вероятно, вложил двойной смысл: оно означает не только «битвы-споры», но и содержит намек на Запорожскую Сечь и на украинскую родословную поэта, которой он, как известно, очень гордился и к которой неоднократно обращался в своих текстах.

Переписывая тексты двух хлебниковских стихотворений и следуя в определенной мере принципам и установкам поэта, Филонов превратил отдельные звукобуквы в рисунки и знаки-символы и как бы имитировал идеографическое письмо. Он выделил и акцентировал заглавные и некоторые строчные буквы внутри слова (ср., например, два прописных «К» в «Перуну» и одно «К» в «Ночи в Галиции») с использованием различных декоративных элементов (растительный и животный орнамент, росчерки, завитушки и т. п.) и стилизировал текст в духе древнерусских летописей, украшенных миниатюрами и заставками. Не случайно Хлебников назвал художника «книгописцем» (ср. «летописец»).

Структуру стихотворения «Перуну» Хлебников строит на расчленении заглавного слова и обыгрывании его частей, которые преобразуются в новые слова. Это прежде всего — «пря» (распря), «рень» (отмель) и неологизмы «унѣ» (со значением «уния + уный», т. е. «союз молодых») и «Перунепр» (Перун + Днепр). Отвергнутый и сброшенный в воду славянский

языческий бог Перун, «деревянный идол», плывет по Днепру, а слова-осколки, составляющие имя «Перунѣ», переосмысленные и переакцентированные, словно обгоняя друг друга, образуют рифмовые пары (Перунѣ — унѣ, пря — пря), и их как будто несет речное течение, возвращая им первоначальный архаический смысл. Здесь любопытен пример транскрипционной «ошибки» художника: поэт в автографе, по-видимому, пояснил, не исключено, что по просьбе художника, значение архаичной формы «миял» и приписал рядом со стихотворной строкой слово «(миновал)», Филонов так и повторил этот автокомментарий в перебеленном им тексте стихотворения.[30]

Уже в самом заглавии стихотворения «Перуну» Филонов, как бы следуя хлебниковскому принципу словообразования, использует расчленение и вычленение букв в слове, превращает буквы в стрелы, по-разному варьирует их и графически выделяет часть «руну», тем самым подчеркивая архаичность текста и связь его с эпическими песнями (не отсюда ли название книг-автографов — «саморунные»?). Расположением букв в строке «*Бог* водами носимый» художник придает волнообразную форму, как бы имитируя движение речной волны.

Гораздо большее разнообразие графических приемов Филонов продемонстрировал при иллюстрировании и переписывании текста «Ночи в Галиции». Каждая страница этого стихотворения различна по пластике, и в ней каждый раз заново решается задача оформления текста. Так, например, на девятой странице в последних словах ремарки «Русалки держат в руке учебник Сахарова и поют по нему» буквы «т» и «е» неожиданно «выпали» — первая оказалась внизу (под строкой), а вторая «прыгнула» вверх, как в нотной записи. Этот прием повторяется неоднократно, например, в строке: «Между вишен и черешен» сопровождающий ее рисунок изображает веточку с ягодами вишен и имитирует самим их расположением вверху и внизу и формой нотную строчку. Ср. также «выпрыгивающие» литеры «*и*», «*а*» и «*щ*» в ремарке «разговар*и*в*а*ю*щ*ие галичанки» (курсив наш. — *А. П.*) на четырнадцатой странице и в выражении «*Н*а го*р*ах» на пятнадцатой странице, где выпадающие «*Н*» и «*р*» имитируют горный рельеф, а также в ремарке «Ведьмы (Вытягиваются в к*ося*к, как журавли, уле*т*ают)»[31], где слово «к*ося*к» написано в виде угла, напоминающего летящую журавлиную стаю, а буква *т* летает над словом «уле*т*ают».

Ряд стихотворений, помещенных во втором и третьем разделах «Изборника», объединяется, условно говоря, в один «галицийский цикл». Не будем подробно останавливаться на его фольклорных и мифологических источниках. Сравнительно недавно появился ряд работ, посвященных этой теме, их авторы (Х. Баран, В. Кравец[32] и др.) анализируют связи произведений Хлебникова со славянской и, в частности, с украинской



П. Филонов. Иллюстрация к стихотворению Хлебникова «Ночь в Галиции» (Метафорический портрет О. Богуславской-Пуни). 1914

мифологией, фольклором и этнографией. Однако исследователи, писавшие о рисунках Филонова к «Ночи в Галиции» (например, Е. Ф. Ковтун) не отметили факт обращения художника к народному искусству гуцулов. Рассмотрим лишь те аспекты, которые не были учтены этими исследователями.

Семантика и структура «Ночи в Галиции» представляют собой «открытый» текст и как бы провоцирует читателя или интерпретатора (в данном случае—художника) на его прочтение с учетом знания о фольклорных и мифологических источниках. Художник в работе над иллюстрациями и при оформлении текста использовал не только образы славянской мифологии (мава, русалки, ведьмы, ворон) и сюжеты, но также и мотивы гуцульского народного творчества. В своих страничных иллюстрациях, заставках и рисунках букв Филонов заимствовал мотивы прикладного искусства гуцулов—образы животного и растительного мира, элементы декора и орнаментов национальных костюмов, вышивок, домашней утвари, резьбы по дереву и керамики.[33] Например, в написании первой и последней букв «Ч» и «Ѣ» в словосочетании «Черной безрукавкѢ» он имитирует характерные детали аппликации кептаря, который носят гуцулы, начальную букву «Р» в слове «Русалка» рисует в виде народной игрушки-свистульки, а ремарку «русалки поют» сопровождает изображением сопилки, украшенной национальным орнаментом. Художник в своих рисунках также варьирует сюжеты, характерные для гуцульских кахлей (изразцов), и вводит персонажей из народной жизни и уличных сценок (бродячий музыкант, солдат, гуцулы).

Иногда Филонов дополняет Хлебникова и вводит в иллюстрации мотивы, которых нет в «Ночи в Галиции» и которые лишь косвенно связаны с этим текстом. Среди таких мотивов—цветок в кувшине или в горшке, часто встречающийся в гуцульской керамике, вышивках и росписях как символ мирового древа, а также варьируемый в работах самого Филонова. В одной из иллюстраций (с. 12) художник обращается к мотивам карточной игры и гаданья и изображает даму, короля и валета. По народному поверью, игра в карты—любимое занятие нечистой силы, но, возможно, этот филоновский мотив восходит к поэме Хлебникова и Крученых «Игра в аду» (1912).

Несомненно, между текстом Хлебникова и иллюстрациями Филонова, а также рисунками-идеограммами, исполненными им, существует непосредственная связь, но она выявляется и прочитывается на глубинном уровне—при детальном анализе филоновских «изображений». Трудно, например, согласиться с утверждением Е. Ковтуна, что «эти рисунки не были прямой иллюстрацией стихов Хлебникова» и что художник лишь «образно выразил в них свое миропонимание, родственное хлебниковскому»[34]. В своей интерпретации стихотворения художник дешифрует хлебниковскую метафорику, ищет ключи к тексту в целом, переключая звуковой ряд в зрительный, и предлагает порой сложные имплицитные решения.



И. Пуни. Хлебников читает стихи Ксане Богуславской.
Рисунок. 1914. Собрание Г. Бернингер. Цюрих

Прежде всего прямая связь иллюстраций Филонова с текстом Хлебникова выявляется, когда художник обращается к центральной теме мавы. Амбивалентный образ «мавы галицийской», варьируемый в текстах Хлебникова, восходит к маве из украинской мифологии — оборотню, злому духу, нечистой силе, которая символизирует зло, коварство, войну и смерть и предстает в виде женщины-соблазнительницы с красивым лицом, но с безобразной спиной без кожи и с открытыми внутренностями. Хлебников так описывает эту мифологическую маву: «Галицийская Русь создала страшный образ мавки: спереди это прекрасная женщина или дева, лишенная одежды, сзади — это собрание (витых) кишок» (*НП, 448*).

Рассматривая трансформацию образа «мавы галицийской» в этом стихотворении, Кравец истолковывает ее как мифический персонаж, являющийся демоном Мирового Зла, а в поздних произведениях Хлебникова [illegible]

[illegible]

он по порядку седьмой) Филонов, по убедительной гипотезе исследовате-



Оксана (Ксана) Богуславская в украинской рубашке.
Фотография. 1910-е.

ля, изобразил «метафорический портрет хлебниковского Демона»[35] в виде букета (или куста) шиповника. К этому следует добавить, что художник не только реализовал хлебниковскую метафору «мавы чернобровой», которая «шиповника красней», но дал здесь же графический «ключ» к расшифровке образа — изобразил на кувшине глаза, иллюстрирующие две строки стихотворения: «С дугою властных глаз она, / И ими смотрится в упор» (ср. изображение глаз на античных вазах).[36] Они являются главным атрибутом антропоморфного образа шиповника, а переплетающиеся колючие ветви цветка соответствуют внутренностям «мавьего тыла».

Однако исследователь, тщательно проанализировавший образ мавы и ее различные ипостаси, совершенно исключил реальный биографический уровень текста и пришел к неверному заключению, что «отождествление с Мавой какой-либо конкретной женщины, либо женщин вообще



П. Филонов. Иллюстрация к стихотворению «Ночь в Галиции». 1914

представляется ошибочным» и что Мава у Хлебникова «прежде всего формула Смерти и Вещи, сводящая в себе женскую „прельстительную наготу“ и бесспинность нечистой силы»[37].

Между тем хлебниковская мава в «Ночи в Галиции» имеет непосредственный адресат—художницу Ксению Леонидовну Богуславскую (1892—1972), жену художника И. Пуни, в которую поэт, по свидетельству современников, был влюблен[38] и к которой обращен целый ряд его произведе-

На горах съ высокой Мавкой
люди видѣли намедни
Темной ночью на зарѣ
это вѣрно и не бредни
Тамъ на камнѣ знахарь
Узнай-же! Мава черноброва
но мертвый ужъ как лук въ руках
Гадюку держитъ сурово
и рыбья пѣсня на устах
а сзади кожи нѣт у ней
Она шиповника красней
шагами хищными сильна
съ дугой властыхъ слазъ она
и ими смотрится въ упоръ
а за ремнем у ней топоръ
улыбки нѣт у откровеннѣе
Да ты ужасно привидѣнiе.

Последний лист стихотворения Хлебникова «Ночь в Галиции», исполненный П. Филоновым. 1914

ний. Это чувство Хлебникова было безответным и связано с мучительными для него переживаниями. В мемуарах Б. Лившица есть впечатляющий фрейдистский рассказ о том, как влюбленный Хлебников в каком-то экстатическом порыве набросал живописный гротескный портрет художницы и тут же на глазах присутствовавших из ревности уничтожил его.[39] Мучения и переживания своей неразделенной любви к Богуславской Хлебников, как нам представляется, воплотил в образе жестокой и «свирепой», но прекрасной и обольстительной мавы.

Сама Богуславская в письме от 21 сентября 1964 г., отвечая на наши вопросы, вспоминала о встречах с поэтом и об этом стихотворении: «Хлебников бывал у нас, как и все, каждый день, сидел, как унылая взъерошенная птица, зажав руки в коленях, и либо упорно молчал, либо часами жонглировал вычислениями. Или с восторгом говорил о дневнике Марии Башкирцевой, которую он считал гениальной и всяческие, даже самые мелкие события ее жизни считал точкой отправления будущих мировых событий. Он, действительно, воображал, что был влюблен в меня, но, думаю, это оттого, что я ему рассказывала массу преданий и легенд горной Гуцулии, о мавках и героях. Разговаривал же он с Пуни всегда долго, оба о чем-то своем, об искусстве, живописи, поэзии. Я же была менее настроена к созерцательному существованию».[40] Это ценное свидетельство К. Богуславской — один из ключей к верному прочтению «Ночи в Галиции».

В одной из своих рабочих тетрадей 1914 г. Крученых сделал примечательную запись: «Нуж⟨но⟩ 25 р⟨ублей⟩ на изд⟨ание⟩ a la „Игра в аду“, изд⟨ание⟩, „Конец Бер⟨лина⟩“ или иное! ⟨нрзб.⟩ в красках бы! Может, вклеить 1—2 грав⟨юры⟩ Роза⟨новой⟩. Нек⟨оторые⟩ стихи посвящ⟨ены⟩ Оксане».[41] Здесь Крученых назвал Ксению Богуславскую ее домашним украинским именем — Оксана (=Ксана). Вряд ли он имел в виду свой и Хлебникова сборник «Старинная любовь. Бух лесиный», который вышел в январе 1914 г. и в котором помещено лишь одно четверостишие «Гевки, гевки, ветра нету...», обращенное к Богуславской. Скорее всего в этой записи идет речь о подготовке к изданию «Изборника стихов», хотя он и вышел с иллюстрациями Филонова, а не Розановой. Но здесь важно то, что Крученых подтверждает, что ряд стихотворений посвящен Оксане (Ксении) Богуславской, о чем сам адресат мог и не знать. К этому же времени, к 1914 г., относится и силуэтный рисунок И. Пуни, изображающий Хлебникова и Ксению Богуславскую, которой поэт читает свои стихи (см. илл. на с. 650).[42]

Вне сомнения, Филонов знал о том, что образ мавы, появляющийся в конце стихотворения, навеян Оксаной (Ксаной) Богуславской, с которой он также был хорошо знаком. Особенно частым его общение с четой Пу-

ни было, вероятно, в конце 1913—начале 1914 г., во время подготовки к печати альманаха кубофутуристов «Рыкающий Парнас», который издавался на их деньги и в котором участвовали Хлебников и он сам. И то обстоятельство, что Богуславская является прототипом мавы в «Ночи в Галиции», отразилось, на наш взгляд, в иллюстрациях и идеографических рисунках художника к этому тексту.

Обрабатывая строку «Она шиповника красней» (с. 15), Филонов не случайно выделяет две литеры «О» и «К»—он акцентирует две начальные буквы имени *О*к*сана* (*К*сана) и как бы указывает на анаграмму в этой строке. В то же время «О» и «К» в филоновском исполнении представляют собой самостоятельные идеограммы мавы. Художник рисует букву «О», символизирующую женское начало, с двойным ликом—женским и мужским (если букву перевернуть), как бы подчеркивая мотив оборотничества и двуликости мавы. В этой идеограмме Филонов нашел, можно сказать, своеобразный графический аналог хлебниковскому палиндрому (или перевертню).

Букву «К» художник нарисовал в виде вертикальной гирлянды цветов, соединив ее с другой, переломленной под углом ветвью, усеянной с обеих сторон шипами. Эта идеограмма означает не только изобразительный знак метафоры «мава—шиповник», но и представляет символическое изображение самой мавы, состоящее из двух частей ее двуликой сути: «прекрасный» вид спереди (цветы) и «ужасный»—сзади (шипы и колючки).

В некоторых страничных иллюстрациях Филонов обращается к тем же мотивам, которые он варьирует при оформлении текста стихотворения. Например, букет шиповника (с. 7)—это не только изобразительная метафора мавы, но и знак-символ ее прототипа—Ксаны Богуславской. Не случайно именно литера «К» в слове «шиповни*К*а», начальная в ее имени, изображена в виде веток шиповника.

Две иллюстрации—девятая и одиннадцатая (на последней странице книги)—перекликаются между собой по композиции и образному ряду. В центре верхней части девятого рисунка изображена некая женщина в городском наряде (в дальнейшем будем ее называть «незнакомкой») на черном фоне, который подчеркивает ее отдельность и нахождение в другой пространственной плоскости—в отличие от остальных фигур рисунка. Вероятно, образ «незнакомки» также навеян реальными чертами адресата стихотворения—Богуславской.

Слева от «незнакомки» нарисована карточная пара—дама и король с домиками между ними, а справа—пиковый валет (в карточной терминологии означает роковую страсть, любовь), обращенный профилем к даме и королю, а между ним и «незнакомкой» художник поместил на втором плане некое подобие сфинкса. Дама изображена в виде галичанки в на-

циональной украинской рубахе с орнаментом на рукаве, и ее характеризует нарисованный рядом трефовый туз. Все эти три карточных персонажа явно корреспондируют между собой. Однако этого мотива нет в тексте «Ночи в Галиции», но здесь проясняется другой план — «незнакомка» и галичанка являются, вероятно, двумя ипостасями К. Богуславской, что отчасти подтверждается при их сравнении с сохранившимися фотографиями художницы 1910-х годов, напечатанными в каталоге-резоне художника Ивана Пуни.[43] На одной из фотографий запечатлена Ксана Богуславская в украинской рубашке с орнаментом на рукаве, похожая на галичанку в такой же рубашке на рисунке Филонова. Вероятно, в этом рисунке «разыгрывается» карточное гадание на даму треф, прообразом которой была Богуславская (ср. мотив гадания, связанный с мавой в позднем эпическом тексте Хлебникова «Что делать вам...» — *V, 113*), и моделируется известная в кругу поэта «реальная» жизненная ситуация, действующими лицами которой были Богуславская, И. Пуни (дама и король) и автор стихотворения — Хлебников (валет). Ср. название рельефа И. Пуни «Игроки в карты», экспонировавшегося на выставке «Трамвай В» (1915).[44]

На последней иллюстрации центральное место занимает образ мавы (ср. со схожим положением «незнакомки» на рисунке на с. 9), изображенной в виде монументальной женщины (ср. эпитет «высокая»), голова которой упирается в верхний край рисунка, а нога — в нижний. В верхнем правом углу нарисован «рельефный» ворон, являющийся, вероятно, одним из атрибутов мавы и связанный с репликой в тексте: «Ворон, ворон, чуешь гостью?». Его появление на этом рисунке предсказывает идеограмма в слове «ворон» в стихотворном тексте, где буква «р» имитирует силуэт распластанного ворона. А изображенный слева в середине рисунка маленький пруд, из которого выглядывает рыба и который окружен рядом цветов, также связан с мавой. Этот рисунок-идеограмма является реализацией метафорического выражения: «И рыбья песня на *УсТ*ах», причем в тексте начальная буква «*У*» в слове «*Ус*Тах» нарисована как прописная и в виде цветущей ветки, а ее акцентировка подкреплена прописным «Т». Здесь также пример реализации Филоновым мифологического представления о маве как о русалке (с рыбьим хвостом), а также метафоры, основанной на поэтической этимологии имени «Оксана» через древнерусское слово «ксень» со значением «рыбья печень» или «налимья икра» (сибирское).[45]

Любопытно, что мава на этой иллюстрации словно движется вниз — спускается с горы, а вьющаяся за ней улица с домами и прохожими как бы превращается в хвост. Так Филонов дополняет образ мавы чертами, характерными для персонажа из другого текста, также напеча-

танного в «Изборнике» — второго стихотворения из диптиха «Мава Галицийская» (ср.: «...а сзади была мостовой» — *II, 204*).

Итак, Филонов в своих иллюстрациях и исполненном им тексте «Ночи в Галиции» создает образ мавы в различных его модификациях — в виде мавы-ведьмы с «хвостом-улицей», букета шиповника и идеограмм букв «О» и «К» и дополнительно вводит в иллюстративный ряд женские образы — галичанки и «незнакомки», также соотносимые с реальными чертами прототипа — Богуславской.

Гипотеза о том, что мава в «Ночи в Галиции» — это Оксана (Ксана) Богуславская, подтверждается и на фонетическом уровне. Фоника и семантика заключительной части стихотворения сфокусированы в стихе «ОНА шиповНиКА КрАСНей» и в ключевом слове «КрАСНей», в котором содержится анаграмма имени героини — Оксана (= Ксана). Вся заключительная часть стихотворения пронизана звуками, составляющими имя-разгадку адресата, и завершается еще одним примером изощренной анаграмматической игры. В финальной строке «Да, ты УжасНо, ПрИвИдеНИе», где присутствие анаграммы подчеркивается числом повторяющихся звуков *н* и *и* в сочетании с звуками *п* и *у*, Хлебников шифрует фамилию адресата (по мужу) — Пуни. Здесь Хлебников продемонстрировал редчайший случай создания образа героини, в котором он анаграммирует не только имя, но и фамилию адресата — Ксаны (Оксаны) Пуни (ср. анаграмму в поэме «Жуть лесная», шифрующую фамилию мужа героини — Ивана Пуни: «У ПтИц УмИраЮщИх, / НавекИ ПрИстрелеННых...», подкрепленную сгущением основных фонем в смежных строках 20-й главки указанной поэмы — *НП, 240*).

Эта же анаграмма обнаруживается и в других произведениях, несомненно навеянных образом Оксаны Богуславской. Так, например, в стихотворении «Гевки, гевки, ветра нету...» (1913 — *НП, 260*), представляющем собой самостоятельный текст, хотя в него и вошли строки из заключительной части «Ночи в Галиции», в том числе и стих «Она шиповника красней», во второй строке прямо названо имя адресата стихотворения: «Да, *Оксана*, ветра ни!».

Другой пример анаграмматической конструкции, шифрующей это имя, обнаруживается и в стихотворении «О, черви земляные...» (1913), интерпретации которого Х. Баран посвятил две статьи, написанные в разные годы в связи с выявлением новых материалов. Он установил, что это стихотворение также обращено к Оксане Пуни (Богуславской). Во второй статье «Новый взгляд на стихотворение „О, черви земляные...“: контекст и источники» после обнаружения черновика исследователь уточняет и дополняет выводы, сделанные им в первой работе. Однако, тщательно проанализировав хлебниковский текст и вскрыв взаимодействие раз-

личных его смысловых планов и частей, он не отметил явную анаграмму адресата стихотворения в ключевом слове «КОСыНКА» — О к с а н а. Кроме того, мотив «черной нитки» в этом тексте навеян не только и не столько рисунком бровей (если учитывать черновик текста, скорее, образом темных ресниц — «ресной нитки»), сколько ниткой бус, которые носила адресат стихотворения Богуславская и которые запечатлены на упомянутых ее фотографиях 1910-х годов.

Примечательно, что в другом стихотворении — «И смелый товарищ шиповника...», написанном одновременно с названными текстами, — в конце 1913 г., также шифруется имя адресата этого текста. Во второй строке «КАК КАмеНЬ блеСНул» возникает искомое имя — О к с а н а. Причем, как и в «Ночи в Галиции», Хлебников метонимически связывает героиню с образом дикой розы и называет ее «смелым товарищем шиповника».

Переписывая текст «Ночи в Галиции», Филонов создавал изобразительные анаграмматические «конструкции», в основном следуя установкам Хлебникова. Однако иногда он принимал и «самостоятельные» решения. Так, развивая тему «воя» (на седьмой странице) в строках «Дикий *вой* русалки пьяной. /Всюду *визг* и *суматоха*» (курсив наш — *А. П.*), художник само слово «*вой*» оставляет «нетронутым», но в предыдущих строках выделяет составляющие его звукобуквы, превращает их в прописные и, словно в калейдоскопе, разбрасывает по всему тексту в верхней части страницы — четыре «В», два «О» и одно «Й» — и складывает в звукоподражательное слово «В-В-В-В-О-О-Й», создавая тем самым единое звуковое и визуальное поле текста. Эти литеры вместе с другими графически акцентированными буквами на этой странице имитируют «*визг* и *суматоху*». Филонов проделывает операцию, аналогичную процессу анаграммирования, которую В. Н. Топоров называет «потенциальной анаграмматической ситуацией» [46], а предложенная художником ключевая конфигурация как бы предсказывает хлебниковскую анаграмму в стихотворении.

Вряд ли разгадку хлебниковского кода можно считать случайностью — художник точно установил строку, где находится анаграмматическое поле, и выделил звукобуквы «О» и «К», являющиеся начальными звуками скрытого имени героини — Оксана, и превратил их в рисунки-идеограммы. Этим графическим приемом он не только подчеркнул синкретическую направленность хлебниковской метафоры, но и реализовал заложенную в тексте анаграмматическую «изобразительность». [47] Схожим образом Филонов создает и вторую хлебниковскую анаграмму — П у н и в финальной строке: «Да, ты УжасНо, ПрИвИдеНИе» (см. илл.). Художник акцентирует буквы, составляющие имя адресата — рисует «П» и «У» в виде прописных. Кроме того, он подчеркивает этот прием — и на этой же странице еще четыре раза повторяет «У» как прописную в начале других

слов: «УЗнай», «УЖЪ», «УсТах», «УПорЪ». Показателен и другой пример анаграмматической конструкции, исполненный художником по принципу месостиха. В середине шестой и седьмой строк он располагает слова «Мава» и «УЖЪ» друг под другом таким образом, что нарисованные прописными буквы «М» и «УЖЪ» образуют треугольник, который прочитывается как слово «МУЖЪ». Здесь художник как бы намекает на ситуацию «реального» любовного треугольника и в то же время следует за самим Хлебниковым, у которого в ироничном словосочетании «мертвый *уж*» в седьмой строке возникает такая же анаграмма—«муж» (ср. тему мужа, связанную с И. Пуни, в поэме «Жуть лесная»—*НП, 243*). Мотив ужа предсказывает в следующей строке образ ядовитой гадюки, и Филонов рисует начальную букву «г» в слове «*гадюка*» в виде змеи, превращая ее тем самым в идеограмму.

Как теперь становится очевидным, Филонов не искал анаграмм в тексте, он знал о них изначально, то ли от самого автора, то ли от издателя Крученых, и дал свое прочтение текста, свою изобразительную интерпретацию, и тем самым расширил внетекстовой план стихотворения, следуя так или иначе за самим Хлебниковым.

Поэт, несомненно, увидел в рисунках Филонова «свое», предельно близкое ему по духу и методу, такое же обостренное внимание к именам, увидел такие соответствия художника и «речаря», которые он называл «сотворчеством» и которые он относил к случаю, «когда можно наконец сказать: „Каждая буква—поцелуйте свои пальчики"» (*V, 248*). Эти совпадения и переклички и объясняют, по всей видимости, благодарность Хлебникова художнику за „⟨прекрасные?⟩" рисунки, о которых шла речь в его несохранившемся письме.

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ПОРТРЕТА

Вероятно, в это время, в 1913—1914 гг., Филонов создал портрет Хлебникова, и поэт описал его, как считают исследователи, в автобиографической поэме «Жуть лесная», датируемой Харджиевым летом 1914 года. Приведем строки из 16-й главки этой поэмы:

Я со стены письма Филонова
Смотрю, как конь усталый, до конца.
И много муки в письме у оного,
В глазах у конского лица.
Свирепый конь белком желтеет,
И мрак залит⟨ый⟩ ⟨им⟩ густеет,
С нечеловеческою мукой
На полотне тяжелом грубом

Согбенный будущей наукой
Дает привет тяжелым губам.
(*НП, 237*)

Портрет Хлебникова, о котором здесь идет речь, считается утерянным, но вокруг этого ненайденного портрета существует много загадок. Сохранилось единственное свидетельство об этом портрете — краткое упоминание Крученых в цитированных его воспоминаниях начала 1930-х гг.: «Помню, Филонов писал портрет „Велимира Грозного“, сделав на его высоком лбу сильно выдающуюся, набухшую, как бы напряженную мыслью жилу. Судьба этого портрета мне, к сожалению, неизвестна».[48]

Прозвище «Велимир Грозный» восходит к автохарактеристике Хлебникова в записи, сделанной поэтом в одной из тетрадей Крученых под шаржем на него художника А. М. Любимова: «Велимир Грозный перед убийством пространства (-цев)»,[49] в которой иронически обыгрывается сюжет известной картины И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван». (Ср. с мотивом Грозного-отца, навеянном этой картиной Репина, в стихотворении «Я вспоминал года, когда...», 1921; *НП, 188—189*).

Между тем Харджиев, публикуя в 1940 г. поэму «Жуть лесная» в книге Хлебникова «Неизданные произведения», писал в комментариях к этим строкам: «Картина П. Филонова, изображающая коня, была на последней выставке общества художников — „Союз молодежи“ зимой 1913—1914 гг.» (*НП, 443*). Но почему же Харджиев сделал такой неопределенный комментарий и почему не уточнил, о какой именно картине Филонова идет речь в поэме? Ведь конь один из излюбленных образов как Хлебникова, так и Филонова и часто встречается в ранних и поздних работах художника. Известно, что Харджиев в это время (1935—1940) общался с художником и благодарил его за предоставление сведений, возможно, связанных именно с этой поэмой, напечатанной в «Неизданных произведениях» Хлебникова (с. 18). Впоследствии он уже по-другому прокомментировал эти же строки Хлебникова: «Вероятно, в конце 1913 г. П. Филонов написал портрет Хлебникова. Местонахождение этого портрета неизвестно, но о нем отчасти можно судить по стиховому „воспроизведению“ в незавершенной поэме Хлебникова „Жуть лесная“ (1914)» [50]. Через несколько лет Харджиев снова упомянул об этом несохранившемся портрете поэта работы Филонова и уточнил, что «некоторое представление» о нем дают процитированные выше воспоминания Крученых о художнике.[51]

Вслед за Харджиевым и другие исследователи считают, что Хлебников в поэме «Жуть лесная» говорит о своем портрете, написанном его другом и единомышленником Филоновым в 1910-х гг.,[52] но позже, возможно, утраченном. Однако тщательный анализ поэмы позволяет взглянуть по-

иному на этом вопрос, и мы ограничимся лишь предварительными наблюдениями.

Поэма «Жуть лесная» навеяна недавними воспоминаниями о литературно-художественном подвале-кабаре «Бродячая собака», где Хлебников часто бывал, и его завсегдатаях, в частности, об Иване Альбертовиче Пуни и Ксении Леонидовне Богуславской, с которыми, как указывалось, поэт был дружен. В каждой главке поэмы Хлебников последовательно характеризует посетителей кабаре, шифрует их имена и описывает различные эпизоды из «трудов и ночей» «Бродячей собаки».

Завсегдатаи кабаре словно становятся участниками маскарада, где все в масках и все спутано, перемешано и закодировано. Почти никто (за исключением трех персонажей) не назван по имени и все происходящее служит поводом для ряда своеобразных поэтических шарад и загадок, в которых закодированы фамилии, события, цитаты из «чужих» текстов, картины и даже даты и т. д. Поэт предлагает читателю то «вопрос сложный», то «головоломку», то «глупую» или «озорную» шутку, то требует «разгадок» и одновременно дает намеки для «догадок». В созданную Хлебниковым систему шифров, на которых построена игра с именами в поэме «Жуть лесная», входят и анаграмматические конструкции. В этом контексте перифраз, криптограмм и анаграмматических загадок следует анализировать и слова Хлебникова о «полотне» «письма Филонова», но это — тема специального исследования, к которой мы надеемся вернуться.

Среди рукописей Хлебникова, хранящихся в РГАЛИ, есть портретный набросок, сделанный карандашом и изображающий голову поэта в профиль. В ряде статей о художнике этот рисунок безоговорочно упоминается как принадлежащий Филонову.[53] На юбилейной выставке Хлебникова, состоявшейся в 1985 году в Петропавловской крепости в Ленинграде и организованной А. В. Повелихиной, этот набросок экспонировался как портрет (?!) поэта работы Филонова. Прежде всего следует отметить, что это не законченный портрет, а н а б р о с о к к портрету. В книге Хлебникова «Утес из будущего», изданной в 1988 г. (составитель Р. В. Дуганов), этот набросок также был назван портретом, приписан Филонову и напечатан среди других, несомненных портретов поэта.[54] Однако авторство этого рисунка вызывает определенные сомнения. Набросок головы поэта нарисован на листке, вырванном из тетради, на обороте которого рукой поэта написаны математические формулы и различные заготовки. Среди помет имеются записи поэта, которые позволяют при сопоставлении с другими известными фактами биографии Хлебникова датировать этот рисунок: «22 в Царское село, в воскресенье»; «[Завтра к 5 часам у Пуни]»; «Касовать (возможно, восходит к украинскому слову „касувати“ в значении „уничтожать“.—*А. П.*) у Пуни, Знаменская д. 22».[55] Скорее

всего, эта запись относится ко второй половине 1913 года — 22-е число выпадает на воскресенье только в сентябре или в декабре. Возможно, эта запись Хлебникова уточняет дату поездки его и В. Каменского к А. Ахматовой и Н. Гумилеву в Царское село в 1913 году. К этому времени следует отнести и данный рисунок.

Известно, что этот рисунок, изображающий Хлебникова, передал в архив Харджиев, который, вероятно, сообщил, что его автором является Филонов. Однако сам он, неоднократно писавший о Филонове, ни разу не упомянул в печати, что сохранился портретный набросок с поэта, сделанный главой аналитического искусства. Возможно, Харджиев сомневался в авторстве Филонова или здесь были какие-то другие причины. Рисунок сделан нетвердой рукой и не характерен для стилистики Филонова, который тщательно прорисовывал, следуя своему принципу «абсолютной сделанности», каждый миллиметр, каждый «атом» изображаемого им лица или предмета. Как нам кажется, рисунок представляет собой перерисовку (кальку) какого-то другого рисунка, так как на обороте отчетливо видны следы от продавливания карандашом. Все эти обстоятельства и вызывают определенные сомнения в том, что его автором является Филонов. По-видимому, вопрос об атрибуции рисунка Филонову следует считать открытым, во всяком случае он требует тщательного изучения, взвешенной и всесторонней аргументации.

В мифопоэтической повести «Ка», которую Хлебников закончил в феврале — марте 1915 года, а начал, вероятно, в 1914 г. или ранее, есть персонаж — художник, о котором герой повести рассказывает: «Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на войну? — Он ответил: „Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время. Я сижу в окопе и отымаю у прошлого клочок времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство“. Он всегда писал людей с одним глазом. Я смотрел в вишневые глаза и бледные скулы. Ка шел рядом. Лился дождь. Художник писал пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и нежно ели овощи, озаренные, подобно лучу месяца, бешенством скорби» (*V, 50—51*). В примечании к повести Хлебников сообщает, что в этом эпизоде он описал Филонова. Любопытно, что в черновике последней редакции поэмы Хлебникова и Крученых «Игра в аду» также упоминается Филонов и его картина «Пир королей»: «Тот пишет холст / И труп за трупом...»[56]

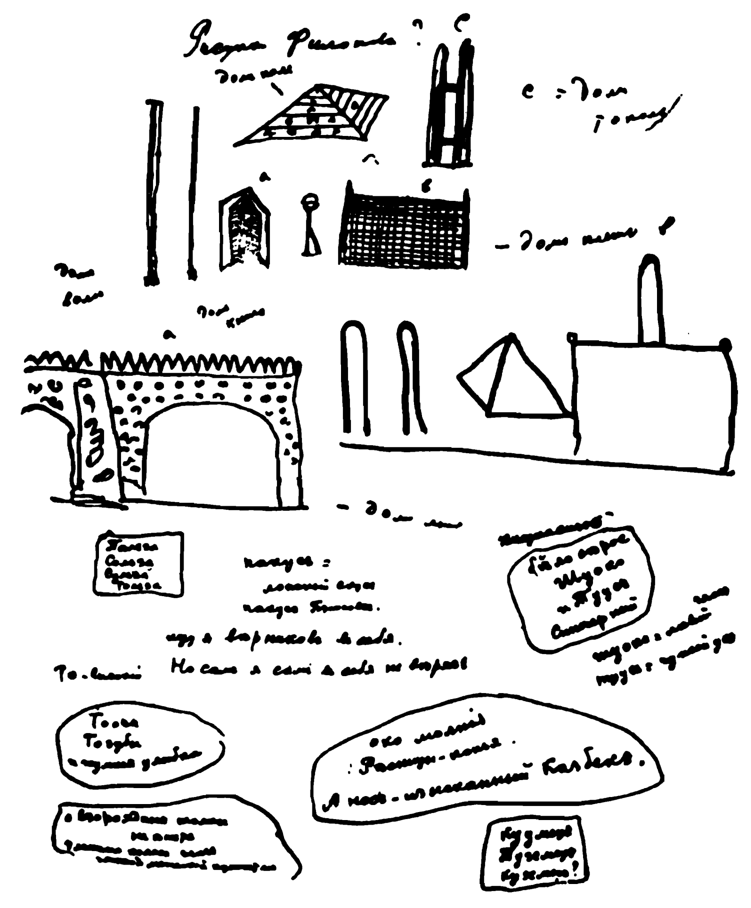
Здесь интересны не только сам факт включения художника в «историческую повесть» и характеристика его картин, но и то — и, быть может, это самое главное — что Филонов в своих работах ведет войну «не за пространство, а за время», а также ставит и решает те же задачи, что и автор повести «Ка». Проблема времени, идея победы над временем, попытка связать, соотнести прошлое, настоящее и будущее — одна из главных тем

в творчестве Хлебникова, и именно ей посвящена повесть «Ка». В сложную мифопоэтическую структуру повести, где сдвинуты различные пространства и исторические эпохи, Хлебников вводит художника (Филонова) и сопоставляет его с главным героем Ка, борцом за время, которому «нет застав во времени». И здесь важен не только сам факт упоминания Филонова, а то, что автор повести продолжает размышлять о нем и немотивированно включает его в художественный текст. При этом Филонов становится не просто одним из многочисленных персонажей повести, а художником-философом, который выступает своеобразным двойником автора, его alter ego. Хлебников сопоставляет художника с центральным персонажем повести — реформатором древнего Египта фараоном Эхнатэном (Аменофисом IV), имеющим, по его мысли, в последующих поколениях ряд двойников, одним из которых является сам Хлебников.

Любопытно, что, характеризуя художника, Хлебников допускает в повести анахронизмы и сдвиги, связанные, несомненно, с функциями структуры «Ка». Например, известная картина Филонова «Пир королей», как и акварель с этим же названием, была в действительности написана раньше — в 1911—1913 гг., а в повести ее создание или работа над ней приурочена ко времени начала первой мировой войны. А одна из черт Филонова, отмеченная в повести «Ка» как основная,— «всегда писал людей с одним глазом»,— на самом деле не связана с ним, скорее это характерная черта В. Бурлюка, который рисовал своих персонажей преимущественно с одним глазом.

У Хлебникова был еще один замысел совместной работы с Филоновым. В 1915 г. он написал замечательную архитектурную утопию «Мы и дома» (подзаголовок — «Мы и улицетворцы. Кричаль»), опубликованную лишь в 1930 году[57]. В ней поэт предвосхитил ряд идей в современном градостроительстве. Сохранились рисунки самого Хлебникова, схематически изображающие дома, о которых идет речь в этой статье: дом-шахматы, дом-книга, дом-волос, дом-поле, дом-мост, дом-пленка, дом-чаша, дом-цветок, дом-улей (ср. с названием квартала в Париже, где в 10-х гг. жили художники,— «La ruche»). В этих проектах все было тщательно продумано и разработано, вплоть до деталей — учтены даже размеры строений и рельефы условной местности. В доме-пленке, по замыслу автора, должны были жить также и художники: «Вдали, между двух железных игол, стоял дом-пленка. 1000 стеклянных жилищ, соединяемых висячей тележкой с башнями, блестели стеклом. Там жили художники, любуясь двойным видом на море, так как дом иглой-башней выдвинулся к морю. Он был прекрасен по вечерам» (*Творения, с. 601*). Этот проект поэта отчасти был связан с его сестрой — художницей В. В. Хлебниковой (1891—1941), жившей в Астрахани, на «морской окраине России». Поэт

описывает в статье свое воображаемое путешествие к морю, где в утопическом доме-пленке живут художники: «⟨...⟩ я, не выходя из шатра, был понесен поездом через материк к морю, где я надеялся увидеть сестру» (там же).



В. Хлебников. Рисунки к статье «Мои дома». 1915

На одном из листов автографа рядом с рисунками Хлебникова имеется такая примечательная помета автора статьи: «Рисунки Филонова?» [58] Очевидно, поэт собирался предложить художнику проиллюстрировать статью «Мы и дома». Хлебников, разумеется, обсуждал с Филоновым свои утопические проекты городов будущего — ему был близок аналитический метод художника, его идеи «мирóвого расцвета» и социальные утопии (см. подробнее в цитированной статье Аникиевой). Более того, поэт сделал схематические рисунки домов, которые должны были послужить

заготовками, эскизами для рисунков Филонова. Однако архитектурные утопии Хлебникова явно контрастировали с «мрачными» урбанистическими фантазиями Филонова. К сожалению, замысел поэта, как и сделанное ранее предложение Филонову проиллюстрировать «Девьего бога» и «Детей Выдры», не был реализован, но эти планы свидетельствуют об устойчивом и глубоком интересе Хлебникова к Филонову и к идее их соавторства, начатого совместной работой в книге «Изборник стихов».

«ФИЛОНОВСКИЙ» И МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТЫ СТИХОТВОРЕНИЯ «ГДЕ ВОЛК ВОСКЛИКНУЛ КРОВЬЮ...»

В марте 1915 г. М. В. Матюшин выпустил в издательстве «Журавль» книгу Филонова «Пр́опевень о пр́оросли мир́овой», в которую вошли две драматические поэмы — «Песня о Ваньке Ключнике» и «Пр́опевень про красивую преставленницу»,— сопровожденные четырьмя автоиллюстрациями. Хлебников высоко оценил не только иллюстрации к этой книге, но и текст, написанный художником. На ее выход поэт сразу же откликнулся в письме к Матюшину от апреля 1915 г.: «Книжка издана с наибольшим вкусом из всех изданных „Журавлем“. Хорошо, что в ней нет лишних страниц и что обложка лишена объявлений,— это всегда портит книгу. 〈...〉 От Филонова, как писателя, я жду хороших вещей; и в этой книге есть строчки, которые относятся к лучшему, что написано о войне. Словом, книжка меня порадовала отсутствием торгашеского начала. „Мировый расцвет“ тоже очень хорошо звучит.

Рисунок мне очень нравится пещерного *стрелка, олени, собачки*, разорванные своим бешенством и точно не рожденные, и осторожно-пугливый *олень*» (*НП, 378—379*; курсив наш. — *А. П.*).[59] Возможно, слова Филонова о том, что он воюет «не за пространство, а за время», зафиксированные Хлебниковым в повести «Ка», относятся также и к работе художника над этой антивоенной книгой. К книге Филонова Хлебников, как удалось установить, неоднократно возвращался, и она в разные годы дала ему импульс для создания двух стихотворений.

Первое из них — антивоенное стихотворение «Где волк воскликнул кровью...», которое было написано в октябре-ноябре 1915 г.:

Где волк воскликнул кровью:
«Эй! Я юноши тело ем»,—
Там скажет мать: «Дала сынов я». —
Мы, старцы, рассудим, чт́о делаем.
Правда, что юноши стали дешевле?
Дешевле земли, бочки воды и телеги углей?

Ты, женщина в белом, косящая стебли,
Мышцами смуглая, в работе наглей!
«Мертвые юноши! Мертвые юноши!» —
По площадям плещется стон городов.
Не так ли разносчик сорок и дроздов? —
Их перья на шляпу свою нашей.
Кто книжечку издал «Песни последних оленей»,
Висит, продетый кольцом за колени,
Рядом с серебряной шкуркою зайца,
Там, где сметана, мясо и яйца!
Падают Брянские, растут у Манташева,
Нет уже юноши, нет уже нашего
Черноглазого короля беседы за ужином.
Поймите, он дорог, поймите, он нужен нам!
(*Творения, с. 457*)[60]

В декабре 1915 г. Хлебников напечатал его в футуристическом журнале «Взял», а впоследствии включил в поэму «Война в мышеловке» (1919). Вероятно, в январе 1916 г. поэт читал свое стихотворение в Делямотовском здании Академии художеств, в известной среди левых художников «квартире № 5», где проживали братья Л. А. и Н. А. Бруни.

Среди слушателей были поэты Осип Мандельштам, Г. Иванов, Н. Бруни, композитор А. Лурье, художники Л. Бруни, П. Митурич и другие. Большинство из присутствовавших знало приведенное стихотворение по альманаху «Взял». Митурич, впервые увидевший Хлебникова на этом вечере, вспоминал, что поэт читал «тихо, еле слышно»: «Ни обсуждения, ни полемики его прочтение не вызвало, но все согласились, что хорошо. А почему хорошо, почему гениально, как многие тут же заявили, никто не знал и не понимал. Велимир же сам объяснять себя не хотел. Ему, может быть, даже была чужда такая мысль»[61]. Хлебников вообще редко объяснял и комментировал свои тексты, можно назвать только три произведения — стихотворения «Крымское» (1908), «С утробой медною...» (1921) и поэму «И и Э. Повесть каменного века» (1911-1912). В стихотворении «Где волк воскликнул кровью...» он реализовал, как нам представляется, свою идею синкретической связи поэзии и живописи, и очевидно, что в кругу художников поэт рассчитывал найти заинтересованных и понимающих слушателей. Это стихотворение высоко оценили и другие современники поэта. По свидетельству Г. В. Адамовича, Ф. Сологуб, процитировав финальные строки, сказал: «Это так хорошо, что стоит всей нашей поэзии»[62].

В статье «Разорванное сознание» (1919) Н. Пунин сопоставил это стихотворение с контррельефами Татлина и сформулировал концепцию «разорванного сознания» как «объективного признака футуризма»[63]. Через три года, 10 сентября 1922 г., Пунин в своем докладе в Вольфиле, посвященном памяти Хлебникова, снова говорил об этом произведении и назвал его «великими стихами» (см. наст. изд., с. 167).

Строки «Падают Брянские, растут у Манташева, / Нет уже юноши, нет уже нашего...» А. Ахматова привела в эпиграфе к одной из глав «Поэмы без героя» (ранний вариант)[64]. Возможно, толчком к этому послужило то, что она увидела в финальных строчках хлебниковского текста — «Черноглазого короля беседы за ужином...» — реминисценцию из своего стихотворения «Сероглазый король».

Композитор-футурист Артур Лурье вспоминал, как Хлебников читал это стихотворение у актрисы О. А. Глебовой-Судейкиной: «Однажды О. А. попросила его прочесть какие-нибудь свои стихи. Он ничего не ответил, но после довольно длинной паузы раздался его голос, глухой, негромкий, с интонациями серьезного ребенка: „Волк говорит: я тело юноши ем ⟨...⟩".

Мы потом часто повторяли эти слова и любили их, с нежностью вспоминая прелестную чистоту этих интонаций. Позднее это стихотворение приняло в печати иную форму»[65].

Примечательно, что Маяковский через несколько лет под воздействием сюжета и структуры хлебниковского стихотворения написал свое агитационное стихотворение «Костоломы и мясники» (1928).[66]

Стихотворение «Где волк воскликнул кровью...» было также популярно среди харьковских друзей Хлебникова, и они, по легенде, связывали заключительные строки со смертью талантливого юноши-поэта Божидара (Б. П. Гордеева), покончившего жизнь самоубийством вскоре после начала первой мировой войны — 7 сентября 1914 года (сообщено художником Б. В. Косаревым).

Как нам представляется, образ юноши-короля у Хлебникова действительно, навеян трагической гибелью поэта Божидара и восходит к тексту-посреднику — стихотворению Н. Асеева «Осада неба», посвященному памяти Божидара и написанному раньше текста Хлебникова — в сентябре 1915 г., в связи с годовщиной смерти юноши-поэта[67]. Это подтверждается тем, что в тексте Хлебникова, как и в асеевском стихотворении, развивается тема гибели «нашего» юноши, поэта-единомышленника, и возникают сходные словесно-образные ряды, анафорические, лексические и синтаксические конструкции, различные переклички, параллели и аллитерации.

Ср. начало и заключительные строки у Хлебникова:

Где волк воскликнул кровью:
«*Эй*! Я тело юноши ем»...
... «*Мертвые* юноши! *Мертвые* юноши!» —
... Нет уже юноши, нет уже *нашего*
Черноглазого короля беседы за ужином.
Поймите, *он* дорог, поймите, *он* нужен *нам*!

(курсив наш. — *А. П.*)

У Асеева:

Эй, эй! Один склоняет веки,
Хватая день губами мертвыми...
⟨. . . . .⟩
...Он наш, он наш, он вечно горд вами!
Эй, эй! Он брат нам, брат нам, брат нам...

Хлебниковский эпитет «черноглазый», характеризующий погибшего юношу-короля, перекликается с мотивом взгляда в асеевском тексте: «Гляди, гляди больней и зорче, / Еще, еще, еще на мир очуй!». А мотив кольца («висит продетый кольцом за колени»), за которое подвешивают освежеванные туши или дичь (на ягдташе охотников), связан, вероятно, с финальной строкой из «Осады неба»: «Мы бьем, мы бьем по *кольцам корчей...*». (Ср. также хлебниковскую метафору «кольцо юношей» в «Письме двум японцам» (*Творения, с. 605*), и в поздней поэме «Синие оковы»: «и *корчи* падучей, летевшие *зорко*», где по смежности упоминается и Асеев (там же, с. 366).

Хотя Хлебников лично не знал Божидара, он воспринимал его через общих харьковских друзей — «младших» футуристов Асеева и Петникова, а также сестер Синяковых — и высоко ценил его теоретические работы. Через два года после смерти Божидара Хлебников поставил его имя условно (ранее в корректуре стояло другое имя — Д. Бурлюка) под своим программным антивоенным манифестом «Труба марсиан» (1916), рядом с именами общих друзей — уже упомянутых поэтов и художницы М. Синяковой. В самом названии манифеста «Труба марсиан» есть перекличка с асеевским заглавием — «Осада неба». А в статье «Ляля на тигре», написанной через несколько месяцев после «Трубы марсиан» и посвященной харьковским поэтам, он назвал стиховедческую книгу Божидара «Распевочное единство» (1916) «редко прекрасной вещью» и несколько раз процитировал стихотворение Асеева «Осада неба». В «Трубе марсиан» и в статье «Ляле на тигре» не только содержится ряд прямых цитат из асеевского текста, но и скрытые цитаты, аналоги и параллели. В «Ляле на тигре» он дает метафорическое описание гибели Божидара: «Вот птица *пада-*

ет, и кровь капает из клюва ⟨...⟩» (*Творения, с. 608*). Ср. в стихотворении, где гибель юношей сопровождена падением акций: «*Падают* брянские...». Ср. также начальную строфу в тексте Асеева, где возникает тема времени:

Сердец отчаянная Троя
Не размела *времен* пожар еще,
Не изгибайте в *диком* строе...

— с прозаической параллелью в «Трубе марсиан»: «*Падут* на лопатки в борьбе *времен* под нашим натиском *дикарей*».

И, наконец, последний аргумент, окончательно подтверждающий гипотезу о связи гибели «юноши-короля» у Хлебникова с образом трагически погибшего поэта-юноши Божидара, воспринятым через посредство Асеева: в финальной строке возникает анаграмма фамилии поэта — Г о р д е е в[68]:

ПОймитЕ, Он ДОРОГ, пОймитЕ, Он нужЕн нам!

Здесь он как бы следует за текстом Асеева, где также «разыгрывается» анаграмматическая ситуация, отсылающая к подлинной фамилии адресата — Г о р д е е в:

ОН НАш, ОН НАш, ОН ВЕчНО ГОРД Вами!

— причем имя-разгадка проставлено уже в посвящении к стихотворению — Б о г д а н у.

Семантика текста Хлебникова представляется достаточно прозрачной: речь идет о кровавых событиях, происходящих на войне, о гибели юношей, которые стали «дешевле земли, бочки воды и телеги углей». Обобщенный образ юношей, погибших в первый год мировой бойни, связан с образом Христа — через мотивы тайной вечери («беседы за ужином») и распятия («висит продетый»; ср. в письме Хлебникова к матери от 4 июня 1916 г.: «Я ⟨...⟩ снят с креста военной службы» — *V, 306*).

Но у этого текста, есть, очевидно, и непосредственный адресат — тот, к кому обращена строка: «Кто книжечку издал „Песни последних оленей“», в которой, вероятно, и находится ключ к «разгадке» всего стихотворения. О какой же «книжечке» идет речь, и кто ее автор или издатель?

Книгу с таким названием не удалось обнаружить ни в одной из библиотек и ни в самых полных каталожных картотеках. Очевидно, что Хлебников использовал перифрастический оборот, и поэтому необходимо определить подлинное название «книжечки». Контекст стихотворения провоцирует на поиск книги с антивоенной тематикой, косвенно или непосредственно связанной с образом оленей, а ее название предполагает наличие синтаксических, смысловых или каких-либо других соответст-

вий с этим закодированным названием, и, наконец, у Хлебникова с автором или издателем искомой книги должны быть свои «особые» отношения. Как нам представляется, Хлебников имел в виду поэтическую книгу художника Филонова «Пропевень о проросли мировой», изданную с иллюстрациями самого автора и удовлетворяющую указанным признакам. Впервые эту гипотезу мы высказали в 1986 году (*Творения, с. 694*).

Она подтверждается и тем, что в самом заглавии книги, состоящем из неологизмов — «Пропевень о проросли мировой», содержится намек на «песню» (неологизм «пропевень» восходит к глаголу «петь»), а его трехчастная форма и тема гибели оленей, возникающая в тексте, перекликаются с хлебниковским мифопоэтическим названием — «Песни последних оленей». Кроме того, гипотеза подтверждается и мотивируется на фонетическом уровне — в фамилии нефтепромышленника Манташева, состоящей из трех слогов и возникшей во второй части стихотворения после названия книги, шифруются основные фонемы *м, а, н, т, ш*, составляющие трехсложную фамилию издателя филоновской книги — М а т ю ш и н. Здесь одна фамилия как бы подменяется другой, а анаграмматическая ситуация была предсказана ранее в дважды повторенном словосочетании «МерТвые ЮНОШИ», в котором также зашифрована фамилия — М а т ю ш и н.

Художник и композитор М. В. Матюшин (1861—1934) принадлежал к числу видных представителей русского авангарда. Квартира Матюшина и его жены Е. Гуро была, как упоминалось, основным пристанищем кубофутуристов в Петербурге. В 1910-х годах в этом доме было создано футуристическое издательство «Журавль». Для многих футуристов Матюшин был старшим другом и наставником. Сохранилась его переписка с Крученых, Д. Бурлюком, Малевичем, Хлебниковым и другими футуристами. С Хлебниковым Матюшина связывала с 1910 г. близкая дружба, и он не раз материально поддерживал поэта. Ко времени создания стихотворения «Где волк воскликнул кровью...» относится и неизданное стихотворение Хлебникова «Старый скрипач играл для друзей...», обращенное к Матюшину и датированное 28 декабря 1915 года[69]. В 1917 г. Хлебников включил своего старшего единомышленника в список членов утопического общества Председателей Земного Шара, а сам Матюшин в своих мемуарах, написанных в 1930-х годах, создал впечатляющий портрет поэта.

Матюшин познакомился и сблизился с Филоновым, очевидно, в 1910 г., а в 1915 издал поэтическую книгу художника «Пропевень о проросли мировой». Он был одним из первых ценителей и исследователей его живописи и написал в 1916 году статью «Творчество Павла Филонова»[70]. В этой статье Матюшин дал предельно точную характеристику и поэтическим опытам художника: «Филонов, долго и упорно творчески работая как художник, одновременно искал и создал ценную фактуру слова и ре-

чи. Как бы коснувшись глубокой старины мира, ушедшей в подземный огонь, его слова возникли драгоценным сплавом, радостными, сверкающими кусками жизни и ими зачата книга мирового расцвета „Пропевень о Проросли Мировой“ [71].

Хлебников в письме к Матюшину, как отмечалось, высоко оценил эту книгу и считал, что в ней «есть строчки, относящиеся к лучшему, что написано о войне», и особо выделил («очень нравится») рисунок с мотивом охоты на *оленей*. Таким образом, сюжет этого рисунка, изображающего «пещерного стрелка», «бешеных» собак и «осторожно-пугливого оленя», вероятно, и послужил непосредственным импульсом для создания перифрастического названия «книжечки» — «Песни последних оленей» или «Последние песни оленя» (в первоначальной редакции) [72].

Почему же Хлебников дал книге Филонова другое название, почему переакцентировал слово «олени» и сдвинул эпитет «последние»? Олень — излюбленный образ у Хлебникова (см., например, уже в его первом напечатанном произведении «Искушение грешника»: «Волк-следотворец завыл, увидел стожаророгого оленя»; см. также в стихотворении «Харьковское Оно»: «Где на олене суровый король...»). Кроме того, поэт неоднократно в своих текстах говорит о превращениях оленя: например, в раннем стихотворении «Трущобы» олень преобразуется в льва — символ России.

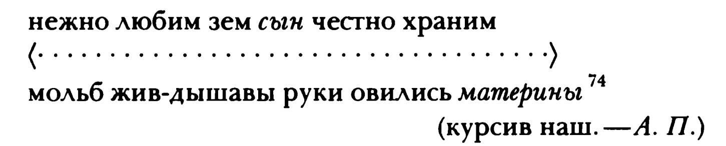
В стихотворении «Где волк воскликнул кровью...» Хлебников уподобляет юношей, гибнущих на войне, «последним оленям», на которых идет охота, изображенная на рисунке Филонова. С юношами — «последними оленями» — Хлебников отождествлял прежде всего поэта Божидара, ставшего первой «жертвой» войны и превратившегося в легенду, а также и потенциальных «жертв» — художника Филонова, который в своих живописных работах вел «войну не за пространство, а за время» и создал антивоенную книгу «Пр́опевень о пр́оросли мир́овой», и других единомышленников, призванных на войну. Ср. в письме Хлебникова к Н. В. Николаевой от 11 октября 1914 г.: «На войне: 1) Василиск Гнедов; 2) Гумилев; 3) Якулов; ⟨4) Лившиц;⟩ ничего не знаю. „Брод⟨ячей⟩ собаки“ в живых нет» (*НП, с. 371*; фамилия Лившица в первопечатном источнике была опущена по цензурным соображениям, восстановлена по автографу).

В книге Филонова и в стихотворении Хлебникова есть сюжетные переклички и параллели. Антивоенная тема, образы и мотивы анализируемого стихотворения восходят непосредственно к теме гибели юношей у Филонова. Например, образ волка, пожирающего юношу и символизирующего войну, и мотив матери, у которой гибнут сыновья, в начальных строках хлебниковского текста явно перекликаются с репликами княги-

ни в первой поэме Филонова «Песня о Ваньке Ключнике» из его книги «Пропевень...», построенной на неологизмах:

На немецких полях убиенные и убойцы прогнили *цветоявом*
скот ест бабы доят люди пьют живомертвые дрожжи
встает любовь жадная целует кости *юношей русских*
в черной *съедени* смертной на путях Ивангорода[73]
(курсив наш. — *А. П.*)

Или:



нежно любим зем *сын* честно храним
⟨.................................⟩
мольб жив-дышавы руки овились *материны*[74]
(курсив наш. — *А. П.*)

Хлебниковский образ волка, поедающего юношу, метонимически связан с образом «страшной еды», варьируемым в книге Филонова: «мясное сырье», «жиломяс», «живоедыи», «евым едом въели, опинаются медым ясом разъядились», «ложномясом», «пушечное объеданье» и т. п.

Ср. также строку в первоначальной редакции хлебниковского стихотворения с образом «прогнившего *цветоява*» у Филонова:

Ужели надо, чтоб юноши исчезли
И ими стала *мертва явь*?[75]
(курсив наш. — *А. П.*)

А мотив кольца у Хлебникова («Висит, продетый кольцом за колени»), который перекликается с этим мотивом у Асеева, восходит, возможно, к реплике могильщика у Филонова: «в икоте живовторной *кольчатые ногачи* кунье...»[76] Ср. также в другой реплике княгини: «... *коленоземн* роден жил век любви...»[77] (курсив наш. — *А. П.*).

И еще один характерный пример взаимодействия текстов. Образ юноши-короля у Хлебникова не только противопоставлен «старцам», но, возможно, возник как непосредственная антитеза персонажу из поэмы Филонова «Песня о Ваньке Ключнике» — «старо-немецкому королю».

Не исключено, что эпитет «черноглазый» связан также и с внешним обликом Филонова, ср. характерную его черту в повести «Ка» — «вишневые глаза». В этом же образе короля можно обнаружить отзвуки филоновских неологизмов: «полудитя рукопугое *королюет*» или «*корабельем королями чернобокими*» (курсив наш. — *А. П.*). Кроме того, образ юноши-короля навеян и другими работами Филонова — не только поэтическими, но и живописными. Здесь речь идет прежде всего об его известной картине «Пир королей» (1913), которую Хлебников описывает в своей повес-

ти как «пир трупов, пир мести». Ср. также с образом „сероглазого короля“ в раннем одноименном стихотворении А. Ахматовой.

Примечательно, что хлебниковская парономастическая антитеза «король-кролик» несомненно восходит к визуальной «железобетонной поэме» «Скэтинг-рин» В. Каменского, впервые напечатанной в 1914 г. в «Первом журнале русских футуристов». В ней автор создал «строфу»-логогриф с выпадающим «о», которую можно читать то снизу вверх, то сверху вниз: «... *королики*—*кролики*—ролики—клики—лики...»[78] Кроме того, эта антитеза подкрепляется и филоновской словотворческой формулой «*королюет*—*кроль им*» из цитированной его книги и приведена в анализируемом тексте метонимически—«король—*заяц*», где «переход» мотивируется звуками (ср. эпитет «черногл*аз*ого»). Через несколько месяцев, весной-летом 1916 г., в стихотворении «Печальная новость. 8 апреля 1916 г.» Хлебников превращает эту антитезу в развернутую метафору: «Хотя я лишь *кролик* пугливый и дикий, / А не *король* государства времен...»[79] (Творения, с. 456; курсив наш.—*А. П.*). Этот текст, как и анализируемое стихотворение, затем был включен в поэму «Война в мышеловке».

Необходимо также отметить, что в образе юноши-короля есть и автобиографический намек—именно в это время, когда было написано, а вскоре и напечатано стихотворение «Где волк воскликнул кровью...» (октябрь-декабрь 1915 г.), Хлебников записал в дневнике: «24 ⟨октября.—*А. П.*⟩ у Брик. Коронация Микадо, и Маяковский назвал меня *королем* русской поэзии» и «20 декабря 1915 был избран *королем* времени» (*V, 333*). Ср. в письме Хлебникова к Д. В. Петровскому от апреля 1916 г.: «*Король* в темнице, *король* томится» (*НП, 410*), а также в манифесте «Труба марсиан», который поэт подписал своим именем-прозвищем «*Король* времени Велимир 1-й». Возможно также, что хлебниковский герой связан с персонажем драматической сказки К. Гоцци «Король-олень», написанной по мотивам арабских и персидских сказок, хотя ее перевод, сделаный Р. и Я. Блохами в середине 1910-х годов, был опубликован лишь после смерти Хлебникова—в 1923 году. Хлебников мог читать эту сказку по-французски. Ср. свидетельство В. Мейерхольда в письме к В. В. Гиппиусу от 22 декабря 1916 г., прочитавшего сказку Гоцци во французском переводе: «И мне „Король-Олень“ нравится чрезвычайно»[80]. Вопрос об этом источнике стихотворения «Где волк воскликнул кровью...» требует специального изучения.

Итак, выявленные источники, несомненные и гипотетические, позволяют считать, что трагический образ «черноглазого» юноши-короля вобрал в себя черты Божидара, Филонова и самого автора стихотворения и стал собирательным образом молодого поколения единомышленников поэта, духовно и творчески противостоящих кровавой бойне войны.

Книга Филонова «Прóпевень о прóросли мирóвой» сопровождена четырьмя авторскими литографиями, исполненными по «принципу чистой действующей формы»,—одному из главных принципов его аналитического метода. При изучении и сравнении их с текстом поэм и сопоставлении их со станковыми вещами художника, соответствующими этим иллюстрациям, становится очевидным, что помещенные в книге литографии не являются непосредственными иллюстрациями, а представляют собой выполненные ранее самостоятельные работы, лишь косвенно относящиеся к тексту,—это характерный прием для художников-футуристов. Только одна работа в книге прямо связана с ее содержанием—это литография с изображением охотника. Она восходит к одному из персонажей поэмы «Прóпевень про красивую преставленницу»—к молодому охотнику, произносящему фразу: «...озеро пявень обежит *пугливо*/ сумером ратно *лов оленицу* стельну ночит на вымя» (курсив наш.—*А. П.*)[81]. Ср. упоминание «осторожно-пугливого оленя» в письме Хлебникова.

В одном из частных петербургских собраний нам удалось разыскать работу Филонова—акварель «Охотник» (1913).[82] По всем параметрам эта акварель полностью совпадает с иллюстрацией в книге «Прóпевень...» Цвет на акварели при различных сдвигах дает другое, четко выраженное представление о глубинном пространстве и соотношениях между отдельными слоями, и все образы, контуры и градации цветов словно рождаются на глазах зрителя и создают ощущение движения времени, развернутого в многомерном пространстве. По точному наблюдению Матюшина, «мир и предметность для него ⟨Филонова.⟩ *перворожденные* в беспрерывном шаге сдвигов и колебаний. Сдвиг не только графический, но и *красочный*»[83] (курсив наш.—*А. П.*). Ср. характеристику «собачек» в цитированном письме Хлебникова к Матюшину—«точно не рожденные».

Известно, что художник почти никогда не расставался со своими работами, но эта акварель была им продана и ранее висела у Матюшина, что подтверждается записью в рабочей тетради Крученых, относящейся к первой половине 1914 г.: «Матюш⟨ин⟩ купил карт⟨ину⟩ Филон⟨ова⟩. У него всег⟨да⟩ найдется—100 р⟨ублей⟩![84]», а также владельческой надписью на обороте акварели: «Павел Филонов. Охотник. Картина принадлежит М. Матюшину. Ленинград, ул. Литераторов, 19; $\frac{\text{КП}}{\text{ВХ}}$ 4247». Рядом сделана другая запись: «№ 38. Худ⟨ожник⟩ Филонов; принадлежит Матюшину, выдать Эндер».[85] Эти записи на обороте акварели свидетельствуют о том, что Матюшин в 1920-х годах давал акварель Филонова на какую-то выставку.

Ученик Матюшина художник Н. И. Костров вспоминал, что в начале 1920-х годов на одной из стен в «домике на Песочной» он видел рису-

нок (?) Филонова «Охотники»[86] (sic!). Пытаясь представить себе, вероятно, по рассказам самого Матюшина, легендарных посетителей этого дома, соратников и друзей хозяина, он реконструировал эпизод из «жизни» 1910-х годов: «Видится поэт Хлебников, отдыхающий на этой кушетке с пачками бумаги под головой, полной немыслимой поэзии; входящий в эту столовую с низкими потолками громадный Маяковский».

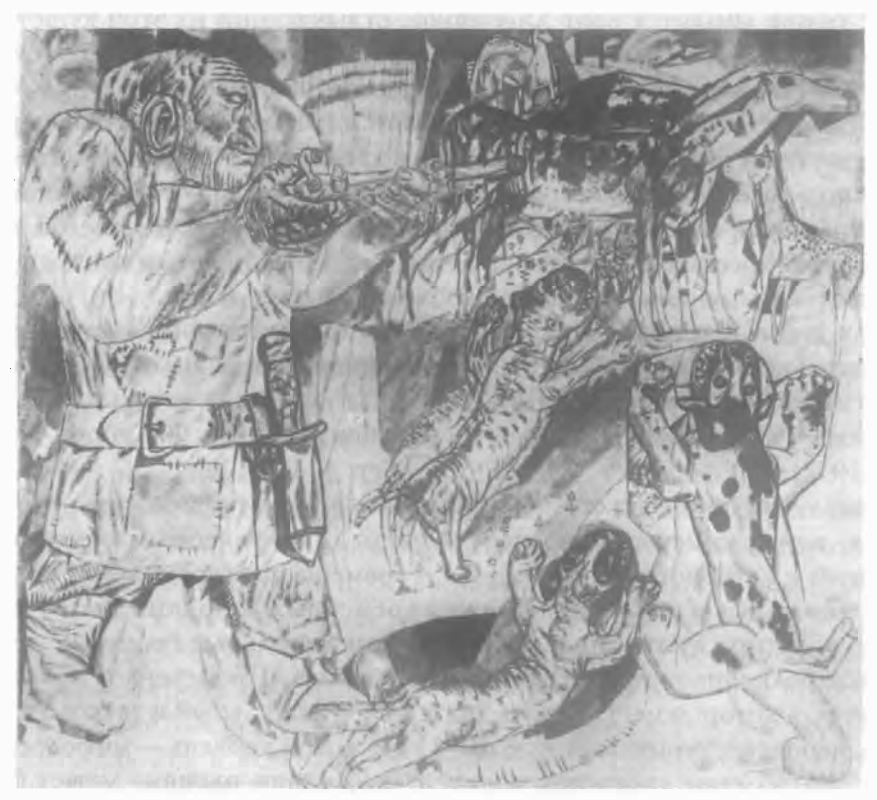
Разумеется, Хлебников, часто бывавший в 1910-х годах в штаб-квартире кубофутуристов у Матюшина и Гуро в «домике на Песочной» (отсюда, вероятно, «беседы за ужином»), постоянно видел висящую на стене акварель Филонова «Охотник», которая и послужила, и теперь уже об этом можно сказать со всей определенностью, непосредственным толчком для создания стихотворения «Где волк воскликнул кровью...».

Итак, тема и основные источники, на которых строится этот текст, окончательно выявлены — война, антивоенная книга Филонова «Пропе́вень о про́росли миро́вой» (1915), «беседы за ужином» с ее издателем Матюшиным в «домике на Песочной» и, наконец, акварель Филонова «Охотник» (1913).

В анализируемом тексте обнаруживаются по меньшей мере четыре уровня, которые неразрывно переплетаются: графический, «книжный», реальный и автобиографический. Поэт совмещает в своем тексте образы и события из разных пространственно-временных координат, это — поля войны, квартира Матюшина, где проходили застольные беседы и где висела акварель Филонова «Охотник», и его книга «Пропе́вень о про́росли миро́вой», в которой переплелись два плана — визуальный и звуковой.

Но, вероятно, существует еще один смысловой уровень — мифологический. Уподобление гибнущих юношей «последним оленям» может быть связано с античным мифом об Актеоне. Мифопоэтическое сознание Хлебникова трансформировало и переосмыслило сюжет акварели «Охотник» — охоту на оленей: он увидел в ней «глазом знающим» (термин Филонова) отражение мифа о юном охотнике Актеоне. Богиня Артемида (Диана), разгневанная на Актеона за то, что он нарушил запрет и увидел ее во время купания обнаженной (по одной из версий), превратила его в оленя, которого разорвали взбесившиеся его собственные собаки.[87] Намек на этот миф есть уже в начальных строках стихотворения: «Где волк воскликнул кровью: / „Эй! Я юноши тело ем“», в которых поэт для метафорического описания зловещего образа войны превратил собаку в волка (ср. пословицу из Даля: «Волки воют под жильём, к морозу или к войне»)[88]. В античной традиции и в западно-европейском искусстве Актеон обычно изображался в образе юноши с оленьими рогами, разрываемого собаками. Интересно, что к этому мифу обращались и другие футуристы, см., например, мифологический рассказ Н. Бурлюка «Артемида без со-

собак» (1913).[89] Ср. также набросок шуточной поэмы Пушкина «Актеон» («*пугливая* лань») и одноактную драму Н. Гумилева «Актеон» (1913), где в финале появляется образ *пугливого* оленя.



П. Филонов. Охотник. Акварель. 1913. Частное собрание. Петербург.

Примечательно, что сам Хлебников отождествлял себя с оленем и просил художника Б. С. Самородова, как вспоминала его сестра, написать его портрет с оленьими рогами. Известны два «мифопоэтических» (в образе Актеона) портрета Хлебникова с оленьими рогами, нарисованные Митуричем,— один был сделан при жизни поэта в 1922-м, другой — в 1950-х годах[90].

Хлебников прочитывает рисунок Филонова по мифологическому коду и проецирует миф об Актеоне на реальный план стихотворения — войну, на которой гибнут юноши. Поэт вводит в текст также мотив оборотничества, а затем переосмысливает его: юноша-жертва превращен в оленя, а собаки — в волка, пожирающего юношу. В мифе юноша (=олень) гибнет от гнева Артемиды (Дианы) и от взбесившихся собак; на рисунке (акварели) Филонова олень (юноша) гибнет (или должен погибнуть) от ружья

охотника и собак, «разорванных своим бешенством» (по слову Хлебникова), а в стихотворении — юноша погибает, поедаемый волком (дикой собакой). И наконец, в последнем стихе анаграмматически синтезируются фонемы, составляющие имя героя мифа — А к т е о н: «ПОймиТЕ, ОН дОрОг, пОймиТЕ, ОН НужЕН НАм!» Таким образом, связь акварели «Охотник» с текстом Хлебникова мотивирована мифом об Актеоне.

Для ряда произведений Хлебникова характерны различные способы обработки мифов в тексте. Так, например, в другом его антивоенном стихотворении — «Печальная новость. 8 апреля 1916» обыгрывается миф об Ариадне и Тезее:

Нет! Нет! Волшебницы дар есть у меня, сестры небоглазой,
С ним я распутаю нить человечества,
Не проигравшего глупо
Вещих эллинов грез,
Хотя мы летаем.

(*Творения, с. 456*)[91].

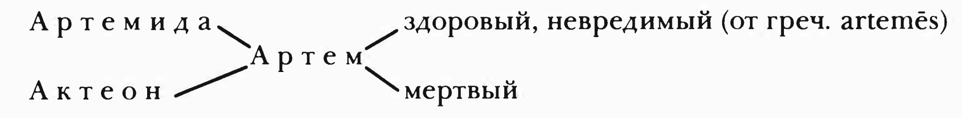
На этом же мифе построен сюжет позднего программного стихотворения Хлебникова «Одинокий лицедей» (1921)[92].

Между тем существует еще ряд текстов Хлебникова, непосредственно связанных с мифом об Актеоне. Видимо, впервые поэт обратился к мифу об Актеоне в ранней драме «Девий бог» (*IV, 181—186*), где дал имплицитную его интерпретацию. В 1915 г. он развертывает этот миф в стихотворении «Вечер, он черный, он призрак, он иноче!» (*НП, 267—268*; см. другую его редакцию «Признание», где миф об Актеоне и Артемиде трансформируется в миф о Тезее и Ариадне: *II, 233*), обращенном к баронессе В. А. Будберг, которую он отождествляет с богиней Дианой-охотницей и сравнивает с античной статуей «Артемида с ланью», находящейся в Лувре. В этом тексте основной, «реальный», смысловой план переключается, как и в стихотворении «Где волк воскликнул кровью...», в другие планы — художественный (скульптурный) и мифологический.

Стихотворение «Стрелок, чей стан был узок...» (1913—1914) также обращено к богине охоты Диане, а лирический герой его отождествляет себя с серной. В рассказе «Жители гор» (1912), навеянном «малороссийскими повестями» Гоголя, автор проигрывает этот античный миф на славянском языческом субстрате. Здесь необходимо подчеркнуть, что имя центрального героя рассказа охотника А р т е м а многозначно: оно не только восходит к имени древнегреческой богини охоты — Артемиде, но и анаграмматически (через повторяющиеся в той же последовательности основные фонемы) связано с именем героя этого мифа — А к т е о н. В имени А р т е м Хлебников как бы фокусирует реальные и мифологиче-

Обложка книги П. Филонова «Прóпевень о прóросли мирóвой». СПб. 1915

ские линии сюжета, а также антонимически сопоставляет его научную и мифопоэтическую этимологию и обыгрывает фонику и семантику этого имени в финальной строке рассказа: «...над ней лежал мертвый холодный Артем». Поэт предлагает эффектное истолкование имени, мотивированное и реализованное в сюжете рассказа, а созданный им этимологический комплекс можно передать схематически:



Кроме того, поэт упоминает богиню Диану в незаконченном рассказе «Никто не будет отрицать того...» (1918; *IV, 116*), а также предлагает поставить ей памятник в Крыму[93].

Предложенный анализ показывает, что для верного прочтения или интерпретации стихотворения «Где волк воскликнул кровью...» также необходимо учитывать и его мифологический подтекст. При этом прочтении раскрываются метафоры начальных строк, выявляется скрытая связь этих строк с финалом стихотворения, логически выстраивается мотивированная композиция и проясняются семантика и структура всего текста.

Таким образом, выявленные «филоновский» и мифологический подтексты анализируемого стихотворения в их сложном сочетании и переплетении с другими уровнями текста позволяют найти ключи к различным хлебниковским кодам и дают возможность интерпретировать его как синкретическое произведение. Стихотворение «Где волк воскликнул кровью...» следует считать одним из разительных примеров поэтического мифологизма Хлебникова и многомерности пространственно-временной структуры текста.

СТИХОТВОРНЫЙ АВТОПОРТРЕТ ПОЭТА В ПЯТИ ИЗМЕРЕНИЯХ

Через два года после создания стихотворения «Где волк воскликнул кровью...» Хлебников вновь возвращается к книге Филонова «Пропевень о проросли мировой» и глубоко значимой для него литографии или акварели «Охотник». В день своего рождения — 28 октября 1917 г. — он пишет еще одно стихотворение, непосредственно восходящее к этому рисунку, — «Воин морщин⟨и⟩столобый...». Этот текст малоизвестен, он был разыскан нами и впервые введен в научный оборот в 1988 году[94]. Автограф стихотворения написан под литографией «Охотник», вырванной из книги Филонова «Пропевень...», и первая его строка свидетельствует о прямой связи двух произведений — стихотворения и рисунка:

Воин морщин⟨и⟩столобый
С глазом сига с Чудского озера,
С хмурою гривою пращура.
Как спокойно ты вышел на битву!
Как много заплат на одеждах!
Как много керенских в грубых
Заплатах твоего тулупа дышит и ползает!
Радости боя полны, лезут на воздух
Охотничьи псы, преломленные сразу
В пяти измерениях.

На рукописи Хлебников поставил дату — 28 октября 1917 г., что делал крайне редко, и это важное обстоятельство для интерпретации текста. Очевидно, тот факт, что революционные события 1917 г., предсказанные им еще в 1912 г., совпали с днем его рождения, накануне вступления поэта в возраст Христа, имел для него знаменательный смысл, и об этом он не раз упоминал.

Другие обстоятельства создания этого текста обнаруживаются при чтении мемуарного очерка Хлебникова «Октябрь на Неве», написанного и напечатанного через год, в первую годовщину революции,— 6 ноября 1918 г.[95], хотя о самом стихотворении в нем нет никаких упоминаний. В очерке рассказывается о предоктябрьских и октябрьских днях в Петрограде, в Царском Селе и Москве, свидетелем которых был Хлебников. Он пишет: «Под грозные раскаты в Царском Селе прошел день рождения» (*Творения, с. 545*) — и далее сообщает без каких-либо дополнительных подробностей о том, что он провел в этом городе несколько дней.

Таким образом, становится очевидным, что стихотворение написано Хлебниковым в Царском Селе, в день его рождения,— под артиллерийскую канонаду боя между революционными войсками и войсками, оставшимися верными Временному правительству.

Что же происходило в этот день в Царском Селе, какие раскаты слышал поэт и что этому предшествовало?

В очерке «Октябрь на Неве» Хлебников подробно описал предреволюционные и революционные события в обеих столицах и свое и друзей своеобразное участие в них, а также рассказал о том, как он, только что освободившийся от военной службы и воодушевленный желанием «все увидеть своими глазами, испытывая настоящий голод пространства», дважды проделал путь Харьков — Киев — Петроград. Поэт много места уделил А. Ф. Керенскому, которому дал насмешливые и саркастически уничижительные характеристики. В краткий период своего увлечения Керенским, еще в апреле 1917 г., Хлебников в «Воззвании Председателей Земного Шара» объявил о том, что предоставляет ему пропуск в «правительство звезды» (так поэт называл созданное им утопическое общество Председателей Земного Шара), наряду с американским президентом Т. В. Вильсоном и Р. Тагором, но вскоре резко изменил отношение к главковерху.

В очерке Хлебников привел отзыв о Керенском неизвестного лица: «Чего он ждет? Есть ли человек, которому он не был бы смешон и жалок?». Вместе со своими друзьями и единомышленниками поэт затеял различные розыгрыши в стиле народных театральных представлений и футуристических эпатажных выпадов, о чем подробно рассказал в своем очерке,— посылал письма, адресованные Временному правительству, в

которых назвал Керенского «главнонасекомствующим» и в женском роде, а Временное правительство — распущенным, звонил в Зимний дворец и предлагал выехать его обитателям. Накануне Октябрьского переворота Хлебников посетил в Мариинском театре постановку оперы А. Даргомыжского «Каменный гость» (режиссер — В. Э. Мейерхольд).



П. Филонов. Иллюстрация к книге «Прóпевень о прóросли мирóвой» с автографом стихотворения В. Хлебникова «Воин морщин⟨и⟩столобый...». 28 октября 1917. Частное собрание. Публикуется впервые

Описывая одну из сцен в этой опере, Хлебников неточно назвал ее «Дон Жуаном»[96], и отождествил Керенского с Дон Жуаном, а себя — со статуей командора.

По свидетельству поэта Д. Петровского, Хлебников придумал для главковерха уничижительное прозвище «Главнонасекомствующая на солдатских шинелях» и предлагал «дать ему пощечину от всей России»[97] (здесь очевидна попытка реализации метафоры из нашумевшего футури-

стического манифеста «Пощечина общественному вкусу»), а в своем экземпляре «Временника», где было напечатано «Воззвание Председателей Земного Шара», над зачеркнутой фамилией Керенского, по свидетельству мемуариста, приписал: «Изгнать, как преступника. В. Х.». Все эти выпады и язвительные характеристики Керенского поэт метонимически сфокусировал в строках из приведенного стихотворения: «Как много керенских в грубых / Заплатах твоего тулупа дышит и ползает!».

Напомним о некоторых событиях революционных дней, которые следует учитывать при интерпретации хлебниковского текста. 25 октября 1917 г., в первый день вооруженного восстания, Керенский бежал из Петрограда и выехал в район штаба Северного фронта, в Псков, чтобы встретить войска, вызванные им для защиты Временного правительства и Российской республики.

Хлебников с иронией описал в своем очерке бегство главковерха из Зимнего дворца: «Про Керенского рассказывали, что он бежал в одежде сестры милосердия и что его храбро защищали воинственные девицы Петрограда — его последняя охрана» (*Творения, с. 546*). Впоследствии сам Керенский неоднократно опровергал версию своего бегства «в одежде сестры милосердия». В Пскове Керенский организовал и возглавил вместе с генералом П. Н. Красновым военный поход на Петроград. Днем 26 октября казачьи дивизии под командованием Краснова выступили из г. Острова и 27-го захватили Гатчину, а 28 октября,— Царское Село. Утром 30-го войска Краснова начали наступление в районе Пулкова, но после многочасового боя потерпели поражение и отступили от Пулкова и от Царского Села. 31 октября было заключено перемирие, после которого 1 (14) ноября революционные войска вошли в Гатчину. Краснов и его штаб были арестованы, а Керенский бежал.

Ср. также свидетельство Б. М. Эйхенбаума в письме из Петрограда к В. М. Жирмунскому от 25 октября 1917 г., которое он дописывал и в последующие дни: «⟨...⟩ *28 окт⟨ября⟩*. Последние новости — Керенский в Гатчине и идет на Петроград. Вчерашний день прошел спокойно»[98]. Ср. об этих событиях в позднем письме Хлебникова к матери от апреля 1922 г.: «Тарасов⟨-Родионов⟩ вошел в летописи этих лет, как искусный Нат Пинкертон. Он подвергнул лишению свободы Пуришкевича, Комиссарова, *ген⟨ерала⟩ Краснова* и воевал» (*V, 325*; курсив наш. — *А. П.*).

Ценным документальным свидетельством о революционных событиях этих дней является дневник поэта Владимира Палея, сына Великого князя Павла Александровича, передающий тревожное состояние и напряжение, в которых пребывала вся семья, жившая в Царском Селе: «*25 октября, среда*. Опять заварилась каша. Большевики, говорят, захватили государственный банк. Терещенко исчез, Керенский не то на фрон-

те, не то в Царствии Небесном (ой-ли?). На улицах пулеметы. В Царском, слава богу, тихо»[99]. Следующая запись сделана только через пять дней, но она дает представление о предшествующих днях: «*30 октября, понедельник, 3 ½ часа дня*. Пишу эти строки под страшный орудийный огонь и под звон колоколов! Гражданская война dan son plein ⟨в самом разгаре (*фр.*)—*А. П.*⟩. Большевики и войска Керенского дерутся между Александровской станцией, Кузьминым и Пулковым! Стрельба отчаянная. Говорят много убитых и раненых. Снаряды попадали кое-где и на улицах Царского ⟨...⟩

6 ½ часов вечера. Стрельба почти не прекращается, достигая временами жуткой интенсивности. В Царском полная тьма, станция не работает. Сведения крайне сбивчивые. Говорят, что у большевиков очень мало артиллерии, но зато их самих несколько тысяч. А здесь, кажется, всего три сотни. Большевики, не умея стрелять попадали случайно и в само Царское. Все мы в неописуемом состоянии! ⟨...⟩

31 октября, вторник. Ночь прошла спокойно. Вчера к вечеру казаки и артиллеристы исчезли из Царского. К ночи город был в руках большевиков ⟨...⟩

8 ½ часов вечера. ⟨...⟩ уже ходили слухи, что у нас два дня жил Керенский».[100]

Хлебников внимательно следил за политической карьерой Керенского и соотносил между собой переломные события его биографии в революционном году, пытаясь установить числовую закономерность, которая «отчетливо соединит начало и конец известного пласта времени»[101], и для подобных случаев вывел следующую формулу: «$3^5 — 1 = 242$», т. е. через 242 дня события меняют свой знак. Об этом он писал в статье «В мире цифр» (1920): «Керенский стал членом правительства 15 марта 1917 г. Вскоре стал его главой. 14 марта 1917 г. издан „Приказ № 1“. Через 3^5 — 1 после 15 марта—*бой в Царском Селе, бегство Керенского*—12 ноября 1917 г.»[102] (курсив наш.—*А. П.*). В этой же статье идет речь и о другом уравнении и дате, когда Керенский возглавил Временный совет России,—14 октября 1917 года, но она не имеет прямого отношения к анализируемому стихотворению.

Названные выше события и дневниковые записи Палея составляют революционный фон в дни, когда Хлебников оказался в Царском Селе, и определяют внетекстовой исторический план стихотворения.

Попробуем представить ситуацию, при которой возник этот текст. На создание стихотворения повлияли три внешних фактора: текст написан под прямым воздействием рисунка Филонова «Охотник» (этот источник вряд ли можно было бы определить, если бы не местонахождение автографа); в день, когда он создавался «под грозные раскаты», город заняли

войска генерала Краснова и пробыли в нем три дня; и последнее — он написан в день рождения поэта — 28 октября 1917 года. Как и в случае с первым «филоновским» стихотворением «Где волк воскликнул кровью...», здесь также выявляются несколько смысловых уровней: графический, реальный, исторический и автобиографический.

Семантическая структура текста, построенная на взаимосвязи всех его уровней, представляется, на первый взгляд, прозрачной и не требующей дешифровки, кроме, пожалуй, двух последних строк.

В стихотворении отражена реакция Хлебникова на происходившие в конце октября 1917 г. — революционные — события не только в Царском Селе, но и в Петрограде. Сюжет филоновского рисунка стал для поэта основой, на которой он создает сложную картину — со своей символикой и подтекстами и с проекцией поэтических образов на графическую систему образов этого рисунка. Образ «воина морщин⟨и⟩столобого» в первой строке, восходящий к филоновскому охотнику, является ключевым, дающим тему всему стихотворению. Лишь немногие образы соотнесены с реальными событиями, кроме «воина», это — «битва» или «бой» и метафорическое определение вшей — «керенские». Во второй строке образ воина переключается в другой план — исторический, в XIII век, где он метонимически отождествляется с воином-ратником Александра Невского — «С глазом сига с Чудского озера» (ср. с архаизированной характеристикой охотника — «пещерный стрелок» — из цитированного письма Хлебникова к Матюшину; ср. также в его неизданной записи: «Рекут: тече⟨т⟩ в жилах русских кровь чудская»)[103].

Примечательно, что на формальном уровне Хлебников также использует конструктивный принцип филоновского «Охотника»: воин и трехчленные и двучленные лексико-синтаксические конструкции (*как спокойно — как много — как много*; *с глазом — с хмурою гривою*) в стихотворении соотносятся с трехчастной симметричной композицией рисунка: охотник, три собаки и три оленя. (Ср. также с трехчастной структурой в драматической поэме Гумилева «Актеон»: трое юношей, спутников Актеона, три нимфы, три пса).

В поисках аналогий революционным событиям 1917 г. Хлебников обращается к одному из самых знаменитых сражений в русской истории — Ледовому побоищу 1242 года. Эти ассоциации, по всей вероятности, мотивированы прежде всего местом событий — тем, что в Пскове, т. е. вблизи Чудского озера, где в XIII в. и произошла историческая битва под предводительством князя *Александра* Ярославовича Невского, находился 26 октября 1917 г. *Александр* Федорович Керенский, организовавший вместе с Красновым поход казачьих войск на Петроград. Для Хлебникова характерны такого рода сближения, сопоставления или противопоставления.

Ледовая битва с немцами-крестоносцами закончилась победой русского войска под предводительством Александра Невского, а в октябре 1917 г., русские выступили против русских, в первые три дня после свершившейся революции еще не совсем было понятно, сумеют ли большевики удержать власть, тем более, что в Царском Селе находились войска верные Керенскому и Краснову и готовые двинуться на Петроград.

Между тем само сопоставление революционного воина с древнерусским ратником XIII в. говорит о четкой и однозначной политической позиции поэта.

Исторический уровень текста определяется прежде всего древнерусской лексикой и топосом — воин, сиг, Чудское озеро, грива, пращур, тулуп и др.

Характеристика революционного воина как бедняка, «в грубых заплатах ⟨...⟩ тулупа» которого «ползают» вши, метонимически связана (через образ сига) с древнерусским воином-ратником и, возможно, с построенной на парономазии пословицей и поговоркой из Даля: «Сиг сигом, а сам босяком» (ср. диалектное «сигострел» как соответствующее названию ладожанина — от г. Ладога) и «Держись, вошь, своего тулупа»[104] (ср. в «Октябре на Неве» со «сторожами в широких тулупах»).

Примечательно, что здесь, кроме намека на предсказание поэта о «падении государства в 1917 г.», можно говорить об еще одном его «предсказании»: Хлебников в кратком стихотворении как бы назвал опосредованно во второй строке («С глазом сига с Чудского озера») точное место Ледового побоища, о котором у летописца сказано: «на Чюдьском озере, на Узмени, у Воронея Камени»,— в районе так называемой «Сиго́вицы», у мыса Сигове́ц. Оно было установлено лишь более чем через семьсот лет после сражения — научными экспедициями в 1956—1961 годах[105].

Графический, «филоновский», уровень стихотворения очевиден и не вызывает никаких сомнений. Хлебников не только трансформировал и переложил тему и зрительные образы рисунка Филонова на язык поэзии, но также переакцентировал и переосмыслил их и сдвинул в другое — революционное — время. Дважды — в разные исторические периоды (первая мировая война и Октябрьская революция) Хлебников обращается к одному и тому же источнику — рисунку (=акварели) Филонова «Охотник». Образы и мотивы этой акварели послужили, как мы пытались показать, непосредственным толчком для создания поэтических текстов Хлебникова. Но глобальные исторические события, которые стали темами этих стихотворений, как бы диктуют, акцентируют и высвечивают различные части филоновской акварели и «подсказывают» поэту в каждом отдельном случае свой сюжетный и композиционный ход. Если в стихотворении «Где волк воскликнул кровью...» (1915) Хлебников преж-

де всего мифологизирует образ оленей и уподобляет им юношей, которые стали жертвами войны, а образ охотника трансформирует в тему военной охоты, то в «Воине морщин⟨и⟩столобом...» (1917) он совершенно исключает из сюжета оленей. Он преобразует охотника в революционного воина и делает его центральным героем своего стихотворения, а собак превращает в атрибуты воина, борца за свободу, и их характеристикой — «радости боя полны» — придает особую эмоциональную тональность всему тексту.

Однако финальные строки стихотворения «Охотничьи псы, преломленные сразу / В пяти измерениях», на первый взгляд, не поддаются дешифровке. Что же имел в виду поэт и что же означает эта закодированная метафора?

Известно, что в науке в конце XIX — начале XX в. активно обсуждался вопрос о проблеме четвертого измерения — понимания времени как четвертой пространственной координаты.

Художники-авангардисты (Матюшин, Малевич, Филонов и другие) в начале 10-х годов, вероятно, не без влияния Хлебникова проявляли значительный интерес к проблеме четвертого измерения применительно к живописи. Матюшин был, вероятно, первым из художников, начавшим в 1911 г. вместе с Еленой Гуро исследовать эту проблему.[106] В 1913 г. Матюшин в своих комментариях к книге Ж. Метценже и А. Глеза «О кубизме» сопоставил идеи о четвертом измерении американского математика Ч. Г. Хинтона и русского философа П. Д. Успенского с манифестом французских кубистов: «Идея Хинтона и заключается в том, что прежде чем думать о развитии способности *зрения* в четвертом измерении, нужно научиться *представлятъ* себе предметы так, *как они были бы видны из четвертого измерения*, т. е. прежде всего не в перспективе, а сразу со всех сторон, как знает их наше сознание. Эта способность и должна быть развита упражнениями Хинтона. Развитие способности представлять себе предметы сразу со всех сторон будет уничтожением личного элемента (уничтожением себя) в представлениях»[107].

Эта идея Хинтона перекликается с теорией Филонова о «видящем глазе» и «знающем глазе», окончательно сформулированной художником в 1920-х годах и легшей в основу его аналитического метода. Главные положения этой теории художник подробно изложил в своем письме к В. Шолпо (1928).[108]

Хлебников, специально изучавший проблему четвертого измерения, отвечал в декабре 1914 г. на вопросы Матюшина: «О 3 измерениях писал Бехтерев; но, не зная предела и смысла построения 4 измерения, родина которого в допущении, что в природе пространства нет начал для ограничения его только тремя степенями, подобно тому, как числа могут

быть возводимы в степень до бесконечности, он заключил, что три полукружных завитка уха человека были ближайшей причиной 3 измерений пространства человека; на это Пуанкарэ возражал в книге или „Наука и гипотеза“ или „Математика в естествознании“, что тогда пришлось бы крысам дать пространство 2 измерений, потому что у них 2 кольца внутреннего уха, а голубям (кажется) пространство 1 измерения. Он приписывал Бехтереву непонимание истинного смысла 4 измерения и приводил как неудачный пример моста из естествознания к числу.

О 4 измерении лучше всего в юбилейном сборнике в память Лобачевского в трудах Казанского математического общества» (*НП, 375*).

Матюшин обсуждал с Хлебниковым эту проблему, вероятно, в связи с книгой «Этюды четвертого измерения», над которой он тогда работал (не издана)[109], и впоследствии писал в статье «Опыт художника новой меры»: «Вопрос об измерениях в начале нашего века остро волновал всех, особенно художников. О четвертом измерении создалась целая литература. Все новое в искусстве, науке принималось выходящим из самых недр четвертой меры 〈...〉 Все непонятное, казалось, выходило из четвертой меры и оккультизма»[110]. Примечательно, что Н. А. Морозов, ученый и революционер-народоволец, просидевший в Шлиссельбургской крепости 23 года, в своих фантанстических рассказах о четвертом измерении «На грани неведомого» (1910) ассоциативно связывал свои утопии с Ладожским озером.[111] Ср. с образом псов «в пяти измерениях» в хлебниковском стихотворении, связанным с воином «с Чудского озера».

Ряд положений о четвертом измерении, о связи пространства со временем совпадали, по утверждению Матюшина, с некоторыми идеями художников-новаторов, которые они разрабатывали в своей практике и теории. В печати в 1910-х годах всех кубофутуристов in corpore стали называть «людьми четвертого измерения»[112] хотя они сами по-разному толковали эту теорию. Так, например, Крученых в одном из тезисов «Декларации слова, как такового» (1913) писал: «6) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь я схожусь с Н. Кульбиным, открывшим 4-е измерение — тяжесть, 5-е — движение и 6 или 7-е — время)»[113]. Сохранилась запись в тетради Крученых, относящаяся к первой половине 1914 г. и связанная с проектом организации какого-то вечера в котором должен был участвовать и Филонов: «...вечер собеседова〈ния〉, даже два!!, проф〈ессор〉 Семенов 〈вероятно, описка, имеется в виду: С. Венгеров. — *А. П.*〉, Матюшин (доклад), неск〈олько〉 слов о 4-м 〈измерении〉 и музыке, О. Роз〈анова〉 (она струсила... и вот ее записки), Каз〈имир〉 Малевич, Филонов, 〈И.〉 Зданевич, Б. Лившиц, Крученых (доклад)»[114]. Состоялся ли этот вечер установить не удалось.

Необходимо отметить, что соратники Хлебникова считали прорыв поэзии в четвертое измерение открытием главы будетлян. Так, Б. Лившиц писал в 1914 г.: «На грани четвертого измерения — измерения нашей современности — можно говорить только Хлебниковским языком»[115].

Скорее всего для Хлебникова, как и для Крученых и Кульбина, пятым измерением в искусстве было движение (отметим в скобках, что для Малевича пятое измерение — это экономия). Ср. также названия картин Малевича, экспонировавшихся на «Последней футуристической выставке картин „0,10“» (1915-1916): «Живописный реализм футболиста — красочные массы в 4-м измерении», «Живописный реализм мальчика — красочные массы в 4-м измерении», «Автопортрет в 2-х измерениях», «Дама — красочные массы в 4-м и 2-м измерениях» и другие. Хлебникову, несомненно была близка идея Хинтона, перекликающаяся с концепцией Филонова о «знающем глазе» — незримое сделать зримым и увидеть «предметы со всех сторон, как их знает наше сознание». О многомерности пространства Хлебников писал в цитированном письме к Матюшину: «...в природе пространства нет начал для ограничения его только тремя степенями, подобно тому, как числа могут быть возводимы в степень до бесконечности».

На литографии Филонова, которая является прямым источником хлебниковского стихотворения, собаки нарисованы одновременно в разных плоскостях и пространствах. Они словно застыли в стремительном броске, направленном в глубину пространства рисунка, а мордами развернуты назад — на зрителя. Как на футуристической картине, контуры собак и передних лап множатся, тела их окружены какой-то оболочкой, а динамическая энергия зависших в воздухе тел противопоставлена статичной фигуре охотника. Сочетанием плоскостных и пространственно-временных планов или совмещением в одной плоскости нескольких действий Филонов решал задачи по установлению многомерного пространства, в котором он воплотил свое представление об образе времени. Вероятно, именно эти новаторские решения художника были для Хлебникова принципиально важны при первом его знакомстве с книгой Филонова, и он не только подчеркнул в письме к Матюшину, что ему «очень» понравился этот рисунок, но и особо выделил «собачек, разорванных своим бешенством — *точно не рожденных*», а затем через два года превратил этих «собачек» в поэтический образ — «охотничьи псы, сразу преломленные в пяти измерениях», т. е. находящихся не в конкретном пятом измерении, а о д н о в р е м е н н о «в пяти измерениях».

Итак, в этой зрительно-звуковой метафоре Хлебников сфокусировал свое представление о многомерности пространства на филоновской аква-

рели или рисунке, предельно точно сформулировал и перевел на язык поэзии филоновский принцип одновременности, сдвига и взаимопроницаемости различных планов и дал ключ к интерпретации стихотворения «Воин морщин⟨и⟩столобый...»

Проведенный анализ выявил различные уровни текста, но обнаруживается еще один уровень — автобиографический.

Лирический герой стихотворения — воин, который «спокойно» «вышел на битву», наделен и автобиографическими признаками. Друзья и единомышленники поэта отмечали воинственность и храбрость как характерные его черты. Крученых писал о нем в 1914 г.: «В. Хлебников чрезвычайно *воинственный* человек и родился таковым».[116] Впоследствии в воспоминаниях он так описал пренебрежение Хлебникова к опасности: «В октябрьские дни в Москве, куда он переехал из Петербурга, он совершенно спокойно появлялся в самых опасных местах, среди уличных боев и выстрелов, проявляя к происходящему огромный интерес. Такое поведение было тем безрассуднее, что в этой обстановке он часто забывался, целиком уходя в свои творческие замыслы» (наст. изд., с. 139). Д. Петровский в своих мемуарах рассказал об эпизоде с цыганами, чуть было не кончившемся для поэтов трагически (цыгане приняли их за полицейских), и о том, как мужественно вел себя Хлебников в другом эпизоде, когда стреляли по столовой, где они находились, но поэт «был храбр и в опасности совершенно хладнокровен»[117].

Одним из характерных для «воина морщин⟨и⟩столобого» признаков были вши, названные в тексте метафорически «керенскими». В строке «Как много керенских в грубых заплатах...» Хлебников каламбурно обыграл этот образ — здесь «керенские» означают не фамилию или деньги («керенки»), а наоборот,— «много» вшей. Из очерка «Октябрь на Неве» ясно, что к октябрю 1917 г. Хлебников стал воспринимать Керенского как личного врага, и этим мотивировано употребление его имени в стихотворении в нарицательном и уничижительном смысле. Между тем эти малосимпатичные насекомые в биографии Хлебникова в тяжелые для него времена были не только метафорой. В конце 1916 г. он проходил военную службу сначала в «чесоточной команде» в Царицыне, а затем — в запасном пехотном полку в Саратове. В письме к Н. Кульбину из Царицына, обращаясь за помощью, он сообщал: «Я не говорю о том, что, находясь среди 100 человек команды больных кожными болезнями, которых никто не исследовал, точно можно заразиться всем до проказы включительно» (*V, 309*). А в письме к родителям от 25 декабря 1916 г. из Саратова сообщил: «В ночь на Рождество охотился за внутренними врагами» (*V, 312*). В позднем стихотворении, написанном на Кавказе

осенью 1921 г., Хлебников нарисовал выразительную картину своей борьбы с «врагами»:

Вши тупо молилися мне,
Каждое утро ползли по одежде,
Каждое утро я казнил их —
Слушай трески,—
Но они появлялись вновь спокойным прибоем.
(*Творения, с. 161*)

К какому периоду жизни поэта относятся эти печальные признания Хлебникова, неясно: ко времени ли создания стихотворения, или же здесь идет речь о ретроспективных воспоминаниях о солдатчине, но так или иначе, это та реальность, с которой ему приходилось нередко сталкиваться.

Наконец, Хлебников неоднократно в разные периоды отождествлял себя в художественных произведениях, манифестах и эпистолярных текстах с воином: см., например, его поэтические автохарактеристики: «воин будущего», «воин Разума», «воин чести», «воин времени», «воин духа», «песни воин», «воин истины», «свободы воин» (этот образ восходит к стихотворению Пушкина «Дочери Карагеоргия») и другие. Ср. запись в дневнике: «...⟨они⟩ делятся на воинов и цуциков; воины это мы, а цуцики — это те, кто питаются от остатков после нас...» (*V, 328*). И наконец, в одной из автобиографических записей поэт отождествляет себя с «воином средних веков» (*IV, 322*). Формула «воин морщин⟨и⟩столобый» органично становится в этот ряд «воинственных» автохарактеристик поэта, а эпитет «морщин⟨и⟩столобый» перекликается с характеристикой Крученых ненайденного портрета Хлебникова работы Филонова, нарисовававшего на «лбу сильно выдающуюся, набухшую, как бы напряженной мыслью жилу».

И еще одно важное обстоятельство: Хлебников создал стихотворение «Воин морщин⟨и⟩столобый...» в день своего рождения — 28 октября. Вне сомнения, что в этот день мысли поэта были обращены прежде всего на самого себя, тем более что день рождения фактически совпал с падением государства, которое он предсказал еще в 1912 году (ср. с дневниковыми записями, относящимися к другому дню своего рождения (*V, 333—334*). Необходимо подчеркнуть, что это было одно из первых его стихотворений о революции. Кроме того, в этот же день начинался год его тридцатитрехлетия, соотносимый с возрастом Иисуса Христа. Для Хлебникова эти «роковые» совпадения были предельно значимы. Например, в стихотворении «Письмо в Смоленке» (sic!), написанном также в октябре 1917 г., в строке: «Мне послезавтра 33 года» (*V, 59*) примечательна ошибка поэта,

допущенная, вероятно, подсознательно,—он на год сдвинул свой возраст. Все эти факты, собранные вместе, позволяют предположить, что образ «воина морщин⟨и⟩столобого» является словесным автопортретом Хлебникова, а филоновский охотник трансформируется в «мифопоэтический портрет» поэта. Хотя в этом «портрете» нет никаких внешних черт сходства, но есть внутреннее «сходство», или родство по духу, созданное и «проявленное» самим Хлебниковым.

Кроме перечисленных четырех уровней этого стихотворения, возможен также и пятый—мифологический. Если стихотворение «Где волк воскликнул кровью...» прочитывается по мифологическому коду (миф о превращении Актеона в оленя), то и стихотворение «Воин морщин⟨и⟩столобый...», возможно, также навеяно этим мифом, где эпитет «охотничьи», относящийся к псам, следует считать атрибутом Актеона, а сам Актеон превратился в революционного воина. И хотя оленей в тексте нет, но они подразумеваются, так как они изображены на литографии Филонова, послужившей основным источником этого стихотворения.

Возможен также еще один ключ к прочтению текста. Стихотворение «Воин морщин⟨и⟩столобый...» было написано в Царском Селе, и этот факт несомненно подразумевает и пушкинский подтекст, но эта тема требует специального исследования.

Итак, стихотворение «Воин морщин⟨и⟩столобый...», написанное Хлебниковым в день своего рождения—28 октября 1917 г.—«под грозные раскаты» и под непосредственным воздействием рисунка Филонова «Охотник», можно интерпретировать как стихотворный автопортрет поэта в пяти измерениях (ср.: «Я со стены письма Филонова...»).

Создание стихотворения «Воин морщин⟨и⟩столобый...» в конце октября 1917 г. было как бы последним проявлением творческих связей Хлебникова и Филонова. Диалог между художником и поэтом, продолжавшийся несколько лет, получил свое завершение.

Между тем возникает вопрос. Знал ли Филонов о двух стихотворениях Хлебникова, навеянных его работами,—«Где волк воскликнул кровью...» и «Воин морщин⟨и⟩столобый»? О первом мог знать, о втором—вряд ли. В 1916 г. он был призван в действующую армию и находился на румынском фронте до 1918 года. А Хлебников после отъезда в конце октября 1917 г. из Петрограда в Москву больше не возвращался в «город на Неве».

И все же поэт продолжал думать о художнике. Так, в конце 1918 г. в Астрахани Хлебников в обнаруженной нами статье «Открытие художественной галереи», напечатанной в газете «Красный воин» под псевдонимом «Веха», дал высокую оценку творчеству Филонова[118]. Рассказывая об открытии местной галереи, поэт сожалел, что в ней совсем не представлены его сподвижники, левые художники, в том числе и Филонов: «Мо-

жет, быть, в будущем рядом с Бенуа появится неукротимый отрицатель Бурлюк или *прекрасный страдальческий Филонов, малоизвестный певец городского страдания*, а на стенах будет место лучизму Ларионова, беспредметной живописи Малевича и татлинизму Татлина» (*Творения, с. 619*; курсив наш — *А. П.*). В этом ряду соратников поэта самой высокой оценки с эпитетом «прекрасный» удостоился только один Филонов. В краткой характеристике Хлебников выделил основные мотивы художника — город и страдание — и с сожалением отметил, что Филонов продолжает оставаться «малоизвестным» мастером.

В этой статье Хлебников находит предельно точные формулировки, характеризующие основные тенденции в произведениях своих единомышленников: «Правда, у них часто не столько живописи, сколько дерзких взрывов всех живописных устоев; их холит та или иная художественная заповедь.

Как химик разлагает воду на кислород и водород, так и эти художники разложили живописное искусство на составные силы, то отымая у него начало краски, то начало черты» (*Творения, с. 619*). Это был дружеский привет поэта художнику из далекой и окруженной кольцом фронтов Астрахани, но Филонов об этом отзыве и о статье Хлебникова так и не узнал — эта статья, напечатанная под псевдонимом, была разыскана сравнительно недавно, в 1980 году.

Интересно отметить, что несмотря на антимузейную пропаганду, которую не раз декларировали художники-новаторы, поэт, «воин будущего», как он называл себя, ратовал за признание своих соратников, достойных, по его мнению, как и «классики», быть представленными в музейных экспозициях. Впоследствии время переставило свои акценты и уравняло в музейных «правах» и мирискусников, и их противников, левых мастеров, и теперь в современных музеях во всем мире, как и в самой Астраханской картинной галерее, и на выставках оба антагонистических и враждовавших друг с другом направления в искусстве закономерно соседствуют. А Хлебников, одним из первых поставивший этот вопрос, еще раз оказался провидцем.

Хлебников вспоминал Филонова и позже — в феврале 1921 г. в Баку. Сохранилась запись художника М. В. Доброковского, вместе с которым поэт жил в морском общежитии. В ней художник зафиксировал со слов Хлебникова ряд имен художников и композиторов, названных поэтом своими сподвижниками, в их числе — имя Филонова: «⟨С.⟩ Прокофьев, А. Лурье, Николай Рославец, М. Матюшин — композиторы; Нат. Гончарова, Каз. Малевич, Лев Бруни, ⟨П.⟩ Митурич, ⟨М.⟩ Ларионов, ⟨А.⟩ Лентулов, ⟨П.⟩ Кончаловский, *Павел Филонов*, Ал. Экстер, ⟨В.⟩ Кандинский,

Н. Альтман и ⟨О.⟩ Розанова»[119] (курсив наш.—*А. П.*) Эту запись Доброковского можно считать авторизованной самим поэтом, так как под ней Хлебников собственноручно написал названия нескольких футуристических сборников, в которых он участвовал. Вероятно, Доброковский попросил Хлебникова назвать круг ведущих футуристов и основные футуристические издания 1910-х годов (в этом перечне почему-то отсутствуют поэты; возможно, была еще одна запись). И хотя список имен вроде бы нейтрален, в нем нет ни характеристик, ни оценок, все же его не следует недооценивать: в 1921 г. из круга своих сподвижников Хлебников называет только эти имена. Как отмечалось, сведений о личных взаимоотношениях Хлебникова и Филонова сохранилось крайне мало. Ни одного непосредственного отзыва Филонова о Хлебникове, кроме упоминавшегося выше анонимного цитирования в его дневнике («Я—такович»), нам неизвестно. В опубликованных биографических материалах о Филонове также нет никаких высказываний художника о Хлебникове. В нашей работе приведены в основном свидетельства самого Хлебникова, а также Крученых и некоторых близких друзей поэта.

Заслуживают внимания и косвенные свидетельства об отношении Хлебникова к Филонову в письмах близкого друга поэта, опекавшего его в последние месяцы жизни, художника Митурича. В письмах первой половины 1922 г. к Пунину в Петроград из Москвы и из Санталова Митурич несколько раз упоминает Филонова.[120] Несомненно, что эти упоминания так или иначе были инспирированы самим Хлебниковым во время их бесед. Так, в письме к Пунину из Москвы от 1 апреля 1922 г. художник сообщает, что ведет «необычные беседы» с Хлебниковым и просит передать привет Филонову. В письме от 1 июня—с сообщением о болезни Хлебникова и о том, что поэт находится в Крестецкой больнице,—Митурич просит оказать срочную медицинскую помощь и дать сообщение в печати, а также просит проинформировать о болезни поэта Исакова, Матюшина, Татлина и Ф и л о н о в а (его фамилия подчеркнута). И уже после смерти поэта Митурич сообщает Пунину, что разбирает рукописи Хлебникова и просит прислать ему адрес Филонова. Вероятно, он собирался написать ему лично о смерти Хлебникова или обсудить какие-то предстоящие дела, связанные с проектами изданий поэта. Ревнивый и не всегда справедливый в отношении к друзьям поэта, Митурич, например, не хотел сообщать о болезни и смерти Хлебникова ни Маяковскому, ни Крученых, ни Брикам, но решил написать Филонову и еще двум-трем доверенным лицам—факт сам по себе достаточно красноречивый. Кроме того, Митурич в статье «Велимир как художник», написанной в 1930-е гг. вместе с сестрой поэта Верой Хлебниковой, упоминал о том, что поэт общался со многими художниками, в том числе с Филоновым, которому дал

высокую оценку прежде всего как иллюстратору книг Хлебникова.[121] К сожалению, никаких сведений о письмах Митурича к Филонову, связанных со смертью поэта, обнаружить не удалось. Имеются неподтвержденные сведения, что Филонов присутствовал на постановке «Зангези» Хлебникова, осуществленной Татлиным в мае 1923 г. в петроградском Музее художественной культуры.

Новонайденные материалы о взаимодействии поэзии и живописи и анализ текстов позволяют по-новому взглянуть на эту проблему и особо подчеркнуть некоторые важные обстоятельства взаимоотношений поэта и художника. Филонов, работая над иллюстрациями к «Изборнику стихов» Хлебникова, а также над своей поэтической книгой «Пр́опевень о пр́оросли мир́овой», испытал сильное влияние художественной системы Хлебникова, преимущественно в области словотворчества. В свою очередь, Хлебников несколько раз давал в своих текстах высокую оценку Филонову, а два его стихотворения — «Где волк воскликнул кровью...» (1915) и «Воин морщин⟨и⟩столобый...» (1917) — написаны под непосредственным воздействием филоновской акварели «Охотник» и его же книги «Пр́опевень...». Поэт и художник как бы поменялись местами — сначала Филонов проиллюстрировал Хлебникова, затем Хлебников создал свои произведения, в которых развивал темы и мотивы художника. Творческие импульсы, воспринятые Филоновым от Хлебникова, вновь бумерангом, но уже в преобразованном виде вернулись к поэту и послужили основой для создания им новых произведений. Этот «принцип бумеранга» срабатывал не единожды. Такое взаимодействие, возможно, и создает особую герметичность семантической структуры — «плотность» метафорики и образного строя как в поэтических текстах Хлебникова, так и в поэтических и пластических произведениях Филонова. Это — редкий и разительный пример диалогического взаимодействия поэтических текстов и взаимосвязи двух различных областей искусства, «перехода» одного вида в другой. Здесь, вне сомнения, встретились «соединенные лучи труда художников и труда мыслителей» и была реализована идея синтеза искусств, о чем мечтал и не раз писал Хлебников (*Творения, с. 615*).

Собранные здесь факты и сведения говорят о том, что личные отношения между Хлебниковым и Филоновым были, видимо, не очень близкими, но их творческие связи и воздействие друг на друга дали такие результаты, значение которых трудно переоценить.

В приведенном в начале этой работы эпизоде 1913 года Маяковский и Крученых в доме Матюшина и Гуро говорили о «тайне» картины Филонова. Крученых в своем мемуарном рассказе не объяснил причины, по которой картина занавешена, и не назвал саму работу художника. И, очевидно, он сделал это намеренно и поступил так, намекая на традицион-

ное представление о том, что подлинное произведение искусства должно иметь «тайну». О «тайне живописи» писал сам Хлебников в одном из поздних рассказов и проецировал это понятие на жизнетворческие принципы футуристов: «Если возможна тайна живописи на холсте, досках, извести и других мертвых вещах,—она возможна, разумеется, и на живых лицах...» (*IV, 131*).

Известен такой парадокс—если закрыть картину, то на ней прежде всего и будет сконцентрировано внимание зрителя. Это обстоятельство действует провокационно на зрителя и побуждает его включиться в разгадку «тайны» картины.

Как удалось установить, у Матюшина на стене в мастерской (или столовой) висела акварель Филонова «Охотник». И Матюшин или Гуро занавесили ее по «простой» причине—это обычная практика хранения акварелей в музейных экспозициях или домашних коллекциях, так как от воздействия прямого света акварель, как правило, выгорает. И как ни странно, полушутливая реплика Крученых о «тайне» картины оказалась провидческой. Главная «тайна» заключена именно в самой акварели Филонова—ее сюжет и мотивы, как мы попытались показать, отразились или повлияли на создание двух поэтических текстов Хлебникова, о чем сам художник, вероятно, даже и не подозревал.

В этой работе мы как бы отодвинули эту «занавеску» и попытались заново прочитать акварель Филонова «Охотник» и его рисунки к «Ночи в Галиции», а также прочитать два стихотворения Хлебникова к а к т а к о в ы е с учетом новонайденных материалов и фактов. Однако тема взаимосвязи Хлебникова и Филонова отнюдь не исчерпана, на этом пути исследователей ожидают новые открытия.[122]

Ю. А. Молок

ПОСЛЕДНИЙ ПОРТРЕТИСТ ПОЭТА

Среди карандашных портретов середины 1910-х годов, которыми П. В. Митурич стал первоначально известен, мы не найдем ни одного портрета Хлебникова. Его рисовали Кульбин, Владимир Бурлюк, Маяковский, несколько раз рисовал Борис Григорьев, но не Митурич, хотя уже тогда он был знаком с поэтом.

Ученик батальной мастерской Академии художеств и обитатель «квартиры № 5», где жил его друг Лев Бруни, Петр Митурич здесь впервые, в 1916 году, встретил Хлебникова. Эта первая встреча не привела к их сближению (оно произойдет через шесть лет), но отдельность личности Хлебникова он заметил сразу. «Велимир,— вспоминал потом Митурич,— засел в углу в кресле и все время молчал. К нему мало обращались, боясь, как бы его не обеспокоить, и в то же время его присутствие очевидно сковывало языки. Очень хотелось, чтобы он взял инициативу беседы, но он так отдалился прочно в углу, что об этом никто и не помышлял. Начинали завязывать беседу своими маленькими средствами и скоро перешли на чтение стихов ⟨...⟩ Так, перекинувшись между собой своими новинками или лучшим старьем, приступили к Велимиру с просьбой прочесть что-нибудь. Он сейчас же начал тихо, еле слышно: „Где волк воскликнул кровью“. Но так как эти стихи были уже напечатаны в журнале «Взял» и все их знали наизусть, то было понятно, что он читает, но более «невнятного, почти беззвучного и абсолютно без всякого эмоционального выражения я не представлял себе чтения стихов ⟨...⟩ Велимира я наблюдал, конечно, упорно, и, может быть, это он чувствовал, так как помнил потом меня и говорил по поводу моих рисунков в «Аполлоне» с Лурье, но теперь конкретно вспомнить его костюм, фигуру и позу не могу. Последующие образы вытесняют ранний»[1].

Рисунки Митурича в «Аполлоне», которые запомнились Хлебникову,— портреты Артура Лурье, Георгия Иванова, О. Мандельштама, про-

сто «Поэты»,—были воспроизведены в одном из номеров журнала за 1916 год и сделали имя их автора известным не только среди обитателей «квартиры № 5». Однако нельзя сказать, что круг моделей, которые рисовал Митурич в эти годы, был для него совсем своим. Ему уже тогда был чужд дендизм литературно-художественных салонов и в петербургской «квартире № 5» он, хотя и был, по свидетельству Н. Н. Пунина, «на



П. Митурич. Графическая композиция к поэме В. Хлебникова «Разин». 1922—1923

шим обличителем, нашей совестью», но как художник оставался скорее острым наблюдателем. Характерно, что и модели, которые он тогда рисовал, «взяты» Митуричем как бы со стороны. Внимание его сосредоточено не столько на лице модели, сколько на общем очерке фигуры,—фигуры сидящей или лежащей,—на изломах и сдвигах ее силуэта. Как мало кто, Митурич умел тянуть линию, одним движением кисти, пера или просто карандаша создавая сложный очерк фигуры. Таков, к примеру, композитор Артур Лурье на большом рисунке углем по закрашенному холсту, в котором остро фиксированы и жест, и поза, и артистизм модели. Портрет этот можно было бы признать за парный к написанному Натаном Альтманом всего за год до него и сразу ставшему знаменитым портрету Анны Ахматовой, если бы не митуричевская объективность, другими словами, безучастность к самой модели, которая обнаруживает себя здесь. В этом

смысле Митурича не без известного усилия приходится именовать «портретистом», хотя проблема сходства, едва ли не первая для всякого портретиста, вообще не составляла для него проблемы. «Книга лица», как говорил Хлебников, для художника, обладавшего столь острым глазом и безошибочной рукой, всегда оставалась открытой. Сходство давалось ему



П. Митурич. Последнее слово «Да» (27/VI — 1922 г. 12ч.).
Рисунок. ГТГ

как будто само собой, и то, что мы называем «портретами», было для него объектами пространственных опытов, хотя они были и очень выразительны. Особенно — Мандельштам. С чуть запрокинутой головой, прислоненный к спинке стула и сидящий возле лампы, как на сцене. Характерный профиль поэта «с ресницами в пол-лица», каким будет вспоми-

нать Мандельштама Анна Ахматова. Если не всегда Митурич ставил своей задачей установку на образ, то здесь очевидно стремление создать образ поэта в позе поэта и в роли Поэта. Есть некая торжественная отрешенность в самой медальной фигуре поэта, как будто прислушивающегося к собственным стихам, в этом комнатном пространстве, которое становится пространством его поэзии. (В митуричевских рисунках Хлебникова все будет другое: и интерьер, и поза, и самый характер образа поэта.) «Мы жили еще в кольце „мирискуснических" приличий»,—писал потом Н. Н. Пунин о «квартире № 5», но сам он решительно выделял группу художников: П. В. Митурича, П. И. Львова, Л. А. Бруни, Н. А. Тырсу—опубликовав в «Аполлоне» статью «Рисунки нескольких „молодых"»[2], где последнее слово сознательно было взято в кавычки и где Митуричу было отведено едва ли не главное место.

Уже тогда Митурич был зрелым мастером со своими особыми приемами постижения натуры. Точно, сверхточно рисуя модель, он в то же время освобождал рисунок от модели. Упрощения эти в петербургских рисунках были демонстративно обнажены.

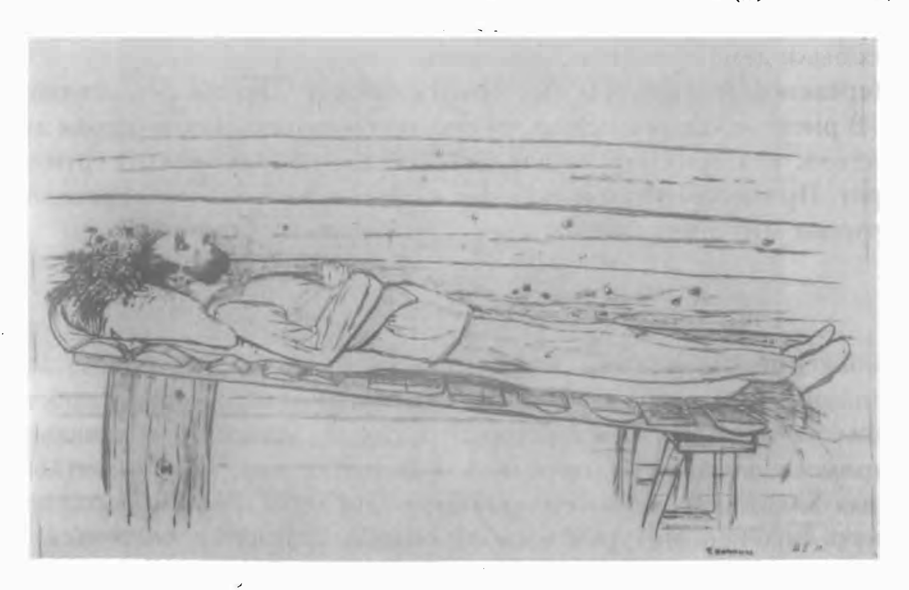
«Деревенский Митурич» был другим, хотя и здесь он решает свои задачи. В рисунке «Семья за столом» есть и угловатость поз, и острая диагональ стола, развернутого на нас, хотя перед нами семейный групповой портрет. Примерно в такой же избе, с такими же простыми бревенчатыми стенами Митуричу придется рисовать мертвого Хлебникова.

* * *

Сближение художника с поэтом произошло в последний год жизни Хлебникова. Этому предшествовал целый период объемных и пространственных опытов Митурича, который проходил у него первоначально не без прямого влияния контррельефов В. Е. Татлина, под впечатлением которых Хлебников назвал его «тайновидцем лопастей». Но параллельно или чуть позднее Митурич в своих опытах стремится опереться и на Хлебникова. Это и графическая азбука из кубиков, и рисунки к «Зангези», и образцы пространственной графики, где художник прямо вводил текст стихотворений поэта «Черный любирь» («Я смеярышня...»), «Міровик». Все эти работы датируются 1919—1921 годами, то есть еще до непосредственного сближения с Хлебниковым. Опыты, многие из которых уничтожил сам художник, за что его потом укорял поэт. Известно единственное письмо Хлебникова Митуричу, от 14 марта 1922 года, из Москвы в Санталово, написанное в ответ на письмо художника. Характерно, что хлебниковское письмо обращено не к новому почитателю его поэзии, а скорее—к единомышленнику в поисках законов времени, ко-

торые развивал Хлебников в «Досках судьбы» и других своих сочинениях и которые глубоко заинтересовали Митурича в связи с первыми его собственными опытами построения летательных аппаратов, опытами, занимавшими его и впоследствии. Вот отрывок из этого письма:

> «Дорогой Петр Васильевич Митурич!
> Я в Москве уже два месяца. Я читал ваше письмо и от всей души сочувствую покорению неба, хотя распределение в воздухе осей силовых и весовых у летающего тела — область, где еще не ступала нога моего разума, и я как язычник за порогом этого храма ⟨...⟩ Шлю вам союзные заклинания и вызываю мысленно ветер и бурю с той стороны, которая поможет успеху вашего дела. Мысленно носите на руке приделанные ремешком часы человечества моей работы и дайте мне крылья вашей работы, мне уже надоела тяжелая поступь моего настоящего.
> Итак, обменяемся доверием на расстоянии и до свиданием!
> *14 — III. В. Хлебников*» (*V, 324—325*).



П. Митурич. Велимир Хлебников на смертном одре. 1922. Рисунок. ГТГ

Как видим, Хлебников с сочувствием отнесся к изобретательским начинаниям художника и в том же письме посвящает его в свои и других будетлян намерения: «Мы затеваем заграничное издательство, Каменский издал „Мой журнал", скоро приедет Асеев. Я выпускаю „Вестник Велимира Хлебникова". Я надеюсь отпечатать закон времени...»

Вскоре в Москве состоялось их знакомство, и Митурич принимает самое непосредственное участие в оформлении и издании «Зангези» и двух

номеров «Вестника», нарисовав на задней сторонке второго номера «Председателя земного шара» — это был его первый рисунок Хлебникова. «Вестник» был большого формата, рисован от руки на корнпапире, а потом оттиснут на литографском камне. Таким же способом был напечатан и второй номер[3]. Как вспоминает Митурич, один экземпляр был подписан «„Председателю Земного Шара Фритиофу Нансену от русских председателей Велимира Хлебникова и Петра Митурича“. Этим косвенным актом Велимир произвел меня в сан».

Так Митурич вошел в число ближайших и последних друзей поэта, взял на себя в эти трудные годы заботы о его здоровье и рукописях. Познакомился и с литературными друзьями Хлебникова, к которым относился ревностно, оценивая каждого с точки зрения его участия в судьбе бездомного поэта. (После смерти Хлебникова особенно усилилась его нетерпимость к литературному окружению поэта[4].)

В заботах о Хлебникове, стремясь всячески облегчить его жизнь, Митурич увез его к своей семье в Новгородскую губернию, и там деревня Санталово стала последним пристанищем поэта. Оказавшись свидетелем последних дней Хлебникова, который умер на его руках, Митурич нашел в себе силы сделать два рисунка: «Больной Велимир Хлебников» («Последнее слово „Да“») и «Велимир Хлебников на смертном одре».

Исполненный как документальный, рисунок подписан почти тем же текстом и тем же почерком, каким надписал Митурич крышку гроба: «Велемір Хлебников † 28 июня 1922 г. Первый Председатель Земного Шара». Вытянутая и удлиненная, от края до края листа, фигура поэта, лежащего на грубо сколоченном помосте, в простой деревенской баньке, очерчена одной линией, только голова сохранила на рисунке следы белил. Голова Хлебникова на рисунке проработана тщательно, как будто Митурич не рисовал, а как скульптор снимал маску покойного. Следы белил сделаны не ради поправок, художник и в рисунке был предельно точным. «Я сделал с Велимира два портрета,— писал Митурич из Санталова в Петроград, сообщая друзьям о кончине поэта,— один за день до смерти, необычайно точный и пространственный, и второй с мертвого.» (Характерно, что позднее, читая письма Ван Гога, где тот, говоря о сходстве в автопортрете Э. Бернара, писал своему другу: «Это — ты до ужаса»,— Митурич на полях книги припишет: «Плохое сходство»)[5].

Когда Фаворский потом будет писать о «суровом, серьезном, иногда даже жестоком» Митуриче, он обратит внимание именно на этот рисунок: «Стоит вспомнить его рисунок мертвого Хлебникова»[6]. Особую неприкрашенную правду этого рисунка почувствовали и другие современники. Когда через три года, в 1925 году, Митурич покажет рисунок уже не на мемориальной экспозиции памяти поэта, а на большой выставке

«4 искусства», А. Федоров-Давыдов в своем обзоре художественной жизни Москвы напишет: «Его портрет В. Хлебникова на смертном ложе заключает в себе такую остроту характеристики, данную всей обстановкой, что зрителю здесь, быть может, впервые становится понятной трагическая и чуть жалкая фигура „Первого Председателя Земного Шара“»[7].

Графическая летопись последних дней жизни поэта — это не только портретные рисунки, но и пейзажи, «портреты» новгородской деревни, деревенской баньки, где умер Хлебников и где Митурич его рисовал. Это не только рисунки, сделанные с натуры, но и портретные рисунки, выполненные позднее, по памяти. Художник снова и снова возвращается к последним дням жизни поэта. Рисунки эти имеют две даты, дату биографии поэта и дату биографии художника, точнее — исполнения рисунков: их разделяет год-два, но они не утратили в силе переживания. Это прежде всего относится к рисунку, подписанному «Велимір в Москве 22 г. (по воспоминанию) 24 г.». Уже в годы войны Митурич запишет и свои воспоминания о Хлебникове, в которых беспощадно правдиво рассказывает о «квартире № 5», где он впервые увидел Хлебникова, о Москве 1922 года, где произошло его сближение с поэтом, о совместной поездке в Санталово, о болезни и смерти Хлебникова.

* * *

Первая выставка работ Митурича «Памяти Велимира Хлебникова» была открыта Музеем художественной культуры, сначала в Москве (11 апреля 1923 г.), потом в Петрограде, где она открылась 28 июня, в день первой годовщины со дня смерти поэта. Небольшая по своим размерам выставка собрала все те работы художника, которые так или иначе посвящены Хлебникову. В связи с выставкой журнал «Русское искусство» поместил теперь уже полузабытую статью художника Н. Ф. Лапшина, который так определял точки соприкосновения Митурича с Хлебниковым: «Один поэт, другой художник, оба, родственные по глубине духа, открывают реальность мира под слоем суетных и изменчивых представлений. ⟨...⟩ Слово для Хлебникова не мертвый знак мысли,— это организм живой, растущий и меняющийся. ⟨...⟩ Над этой же правдой бытия работает и Митурич, продолжая в другом искусстве, в зрительном, дело Хлебникова. ⟨...⟩ Его рисунки и живопись полны проникновения в природу, в бытие; здесь, даже по внешности, нет обычных обобщений по форме, нет схематизаций и очень обычной для „городского“ искусства,— геометризации. Все сделано очень просто, но в каждом штрихе чувствуется пережитое ощущение природной формы, ее ритма. ⟨...⟩ Прозревая природу, он ищет ее начала, элементы форм пространственных,— ее „семена“, из ко-

торых все произрастает,—человек и его творчество. В этом он сходится совершенно с Хлебниковым, так же напряженно, как Хлебников, ощущая время и работая над его „устроением" ⟨...⟩ Выставка Митурича показывает попытку привести мир форм пространственных к таким же единицам, как Хлебников сделал во времени и в звуке. Такую же целесообразность, порядок, закон, подмечаемые Хлебниковым во времени, в чередовании событий, в связи слов и звуков,—Митурич ищет, наблюдая формы природы и выделяя из нее элементы: азбука—кубики».[8]

В статье Н. Лапшина речь шла прежде всего о графической азбуке Митурича, которая до сих пор еще нуждается в дешифровке. Сохранилось около 200 кубиков этой азбуки, каждый из которых представляет собой вариант того или иного графического мотива, разработанного не на плоскости, а в объеме. По большей части это растительные узоры, переведенные на ритмический язык орнамента. Этот графический словарь Митурич использовал и на обложках хлебниковских изданий, и в многочисленных своих графических опытах, связанных с хлебниковской поэзией.

Художник вводил в графический словарь и буквенную графику, рисуя целые шрифтовые картины—скрижали с текстами Хлебникова. Поверхность листа картона или бумаги была так изогнута, что текст как бы сам собой двигался, преломляясь в разных плоскостях и образуя графический рельеф. В отличие от «симультанной книги» Блеза Сандрара и Сони Делоне (1913 г.), напечатанной в виде свитка с использованием различных типографских шрифтов, «пространственная графика» Митурича построена исключительно на живом рукописном почерке, который напоминает, а, может быть, и специально выработан под почерк самого Хлебникова. Позднее, размышляя над рисунками Хлебникова, он сделает ряд наблюдений над собственным почерком поэта, у которого, по его словам, «нигде ни намека нет на механический почерк, на мертвую повторяемость ритма его. Каждая буква рисовалась легчайшей рукой, которая передает вибрацию мысли о характеристике образа. Так он рисовал целые поэмы, свои статьи»[9]. Тут Митурич переносит на самого Хлебникова одну из заповедей поэта,—который еще в 1913 году выступил против типографской нивелировки поэтической речи: «Слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании ⟨...⟩ Понятно, не обязательно, чтобы речар был бы и писцом книги саморунной, пожалуй, лучше, если бы сей поручил это художнику...» (*V, 248*). И Хлебников называет здесь работы М. Ларионова, Н. Кульбина, О. Розановой как первые опыты такого рода. Шрифтовые работы Митурича несли на себе отпечаток футуристической графики, но представляли собой следующий этап сближения слова с изображением.

Наиболее последовательно художник выразил свои принципы в рукописной книге «Разин», отдельные листы которой были экспонированы в 1925 году на выставке «4 искусства» (исполнены раньше, в 1922—23 гг.). Текст этой поэмы написан Хлебниковым в форме палиндрома или перевертня, где слово одинаково читается слева направо и справа налево. Такие слова есть и в общеупотребительном русском языке («казак», «шалаш», «кабак»), встречаются палиндромы и в русской поэзии (у Державина, Фета и др.). По наблюдению А. Крученых, хлебниковская поэма «Ра-



П. Митурич. Велимир в Москве. Рисунок (по воспоминанию). 1924. ГТГ

зин», все ее 150 строк — «сплошная рифма: все время одна половина строки является обратной, рифмой другой половины...»[10]. В графическом начертании Митурича текст нарисован таким образом, что каждое слово отражается в зеркале уже не буквенного, а чисто графического узора, как бы натыкается на круги или палочки (излюбленные митуричевские заборчики) и возвращается назад. Слово воспринимается как зрительная форма. Буква для Митурича была не отвлеченным знаком, а все тем же живым организмом, который растет, двигается, дышит. Как, собственно, и его рисунки.

Почерк Митурича всегда узнаваем. Чуть корявый, чтобы не походить на каллиграфический, и с сильными утолщениями черных линий: «черный цвет,— говорил Фаворский,— в его графике имеет большое значе-

ние». По существу, почерк у Митурича один и тот же: просто в рисунке или в рисунке шрифта. Но если говорить о его графике, прямо связанной со словом, то здесь можно говорить о «самовитой графике», своего рода графическом варианте хлебниковского «самовитого слова».

До сих пор речь шла о непосредственных связях Митурича с биографией, идеями и образами Хлебникова. Однако поэт постоянно фигурирует в мыслях художника, чем бы он ни занимался, видя свою задачу в приобщении других к наследию Хлебникова. Митурич настойчиво привлекал к поэту внимание своих учеников. Впрочем, во ВХУТЕМАСе, где преподавал Митурич в 20-е годы, Хлебникову поклонялись многие. Даже В. А. Фаворский, с которым у Митурича было сложное, а порой острое противостояние, в своих лекциях по теории композиции не раз приводил стихи Хлебникова как примеры фонетической поэзии[11]. Прямое свидетельство, что после Блока на него больше всего воздействовал Хлебников, можно прочесть в автобиографических записях другого художника, Н. Н. Купреянова: «Под влиянием его „Зверинца“ возник новый критерий художественной конкретности. ⟨...⟩ Хлебников учил реализму и непосредственности». Это случилось в годы сближения Купреянова с Митуричем. Оставался верен Митурич и художникам, особенно близким Хлебникову, в частности, «прекрасному страдальческому Филонову», как назвал его поэт в статье 1918 года об открытии в Астрахани художественной галереи[12].

О постоянном присутствии Хлебникова в мыслях Митурича говорят и его маргиналии на страницах книг. Так, среди книг П. Митурича сохранился русский перевод сочинения Макса Нордау «Психо-физиология гения и таланта» (СПб., 1908), в маргиналиях к которой нет прямых сносок на Хлебникова, но в пометах художника можно вычитать и скрытый текст его размышлений о поэте. Например, к тезису Нордау о том, что «поэзия, музыка, пластические искусства не имеют иного назначения, как вызывать эмоции», Митурич приписывает на полях «тут ошибка», думается, не только от своего имени. Подчеркивает он красным карандашом и другую мысль автора, на этот раз, очевидно, соглашаясь с ней: «если средний человек видит вещи и события в известной группировке, то это потому, что гений группировал их...» И далее, без подчеркиваний: «если мир и жизнь представляется ему в виде синоптических таблиц, то это потому, что гений их резюмировал и вставил в рамки». Дальше снова подчеркнуто: «Он чувствует, судит и действует так, как перед ним в первый раз чувствовал, судил и действовал гений». Можно предположить, что, читая о создателе синоптических таблиц, Митурич думал об авторе «Досок судьбы»[13].

Упоминание Хлебникова, не только имени, но его стихов, встречаем в маргиналиях художника на страницах книги, также не имеющей непо-

средственного отношения к поэту. Так, читая письма Ван Гога и подчеркивая его слова: «Художник же будущего — это такой колорист, какого еще не было»,— Митурич припоминает строчки из хлебниковского стихотворения «Панна пены...» — и пишет их на полях: «Полон силы и отваги, / Через черес он войдет!» Как будто читает письма Ван Гога вместе с Хлебниковым.

Мысли и образы Хлебникова будут постоянно сопутствовать Митуричу. Зимой 1954 года он пишет одной из своих учениц: «Мой мир давно замкнулся в обществе умерших поэтов и художников, и все же я чувствую себя „живым прутом среди прутьев корзины“ нашей современности» [14]. Примерно тогда же, то есть за полтора-два года до смерти, когда его, наконец, перестают укорять в «формализме» и предлагают нарисовать портрет одного современного поэта, он решительно отказывается: «Нет, он ругал Хлебникова» [15]. В этом поступке весь Митурич, до конца жизни нетерпимый к отступникам и критикам Хлебникова.

1990

Ю. Г. Кон

СТРАВИНСКИЙ И ХЛЕБНИКОВ
Некоторые принципы подхода к проблеме ритма

Единство культуры определенной эпохи раскрывается в аналогиях, устанавливаемых в различных сферах деятельности человека. Сравнение произведений искусств — вот поле, предоставляющее особенные возможности обнаружения сходства в далеких, на первый взгляд, областях художественного творчества. Между тем, именно такой метод позволяет находить нечто общее, и это общее можно считать проявлением «духа времени», часто упоминаемого, но не слишком часто демонстрируемого на конкретных образцах.

Когда Р. Якобсон называет в одном ряду Пикассо, Джойса, Брака, Стравинского, Хлебникова и Ле Корбюзье как художников, оказавших влияние на язык и лингвистику начала XX века, то это — нечто большее, нежели перечисление имен[1]. Они оказали воздействие на отмеченные Якобсоном сферы потому, что в их деятельности было нечто общее для их времени. Показать это общее — задача и важная, и трудная. И подходить к ней следует путем разработки частных вопросов. Предлагаемая статья является опытом приближения к этой задаче без претензий на ее решение.

В интереснейшей книге В. П. Григорьева, посвященной языковым и иным аспектам творчества Хлебникова, автор, отмечая интерес поэта к музыке Скрябина, пишет: «Возможно, что имена Прокофьева или Стравинского в большей мере, с большей полнотой отвечали бы той роли, которую Хлебников отводил деятельности Скрябина...»[2] Это на самом деле так. Проведем некоторые параллели между Стравинским и Хлебниковым. В этих параллелях, какими бы они ни были ограниченными, раскрываются глубинные связи между различными сферами русской художественной культуры первых десятилетий XX века. Попытаемся отметить сначала некоторые характерные черты «русского периода» творчест-

ва Стравинского. Затем сопоставим их с аналогичными признаками поэзии Хлебникова. Это позволит выявить сущностную близость (при всех различиях) столь далеких творцов, как замечательный композитор и не менее замечательный поэт.

В «Хронике моей жизни» имеются два высказывания Стравинского, непосредственно касающиеся его отношения к тексту. Первое — о его «Трех стихотворениях из японской лирики»: «Графическое разрешение проблем перспективы и объема, которое мы видим у японцев, возбудило во мне желание найти что-либо в этом роде и в музыке. Русский перевод этих стихотворений как нельзя лучше подходил для моей цели; общеизвестно ведь, что русская поэзия допускает лишь тоническое ударение. Я принялся за эту работу и добился того, чего хотел, обратившись к метрике и ритму; однако было бы слишком сложно объяснить здесь, как я это сделал»[3]. Другое высказывание относится к произведению, сочиненному в 1913 году, и объясняет выбор мертвого языка — латинского — для либретто оперы «Царь Эдип», созданной в 1926—27 гг.:

> «Какая это радость сочинять музыку на условный, почти что ритуальный язык, верный своему высокому строю! Больше не чувствуешь над собою власти предложения, слова в его прямом смысле... Текст... становится для композитора исключительно звуковым материалом. Он может разложить его так, как хочет, и уделить все свое внимание тому первичному элементу, из которого он состоит, а именно слогу»[4].

Из этих цитат следует, что для Стравинского (если не принимать во внимание его самых ранних сочинений) главным вопросом во всей сложной сумме проблем отношения к тексту было его п р е о д о л е н и е, т. е. такая трактовка структуры стиха, которая оставляла бы максимальную свободу музыке. Это касается прежде всего просодии стиха, которая, начиная с «Трех стихотворений из японской лирики», не столько отражается в ритмике музыки, сколько «снимается» этой последней. «Три стихотворения» занимают в этом отношении особое место.

Характеризуя строение японской «танки», А. П. Квятковский писал следующее: «Танка (япон.) — древняя национальная форма пятистрочного стихотворения в японской поэзии, без рифм и без ясно ощутимого метра: в первой и третьей строках Т[анки] по пяти слогов, в остальных — по семи, всего, таким образом, в Т[анке] 31 слог...»[5] Близка этому описанию характеристика «танки», данная известной переводчицей японской поэзии В. Н. Марковой и уточняющая укоренившееся представление об акцентуации японского языка и стиха. В. Н. Маркова пишет, касаясь появившегося в 1908 году в журнале «Северное сияние» очерка Г. А. Рачинского «Японская поэзия» (впоследствии вышедшего отдельной книгой):

«Рачинский утверждал в своей книге, что „японский язык знает только открытые слоги и произносит их так бегло, что ударения едва заметны“. На самом деле ударение в японском языке существует, но другого типа: музыкальное, а не силовое»[6].

Ясно, что при переводе японских стихов на русский язык они получают новое качество, свойственное русской системе стиха — тоническую оправу. Так произошло и в переводах А. Брандта, которые Стравинский положил в основу своих «Трех стихотворений из японской лирики». Выполненный малоизвестным поэтом перевод позволил композитору обращаться с текстом достаточно свободно. Возможно, Стравинский знал упомянутую работу Г. А. Рачинского, и преодоление тонической системы стихосложения стало для него не только нужным, но даже необходимым. Стравинский воспользовался возможностью отрыва музыкального ритма от стихового. В вокальной музыке они обычно совпадают. Но существует всегда много потенциальных вариантов соотношений этих двух составляющих вокальной музыки. Музыкальный ритм, будучи независимым от непреложных данностей речевых ударений, может весьма разнообразно согласовать музыкальный и стиховой ритмы.

Но в данном случае для Стравинского целью была не согласованность, а наоборот — полное противоречие между двумя ритмическими рядами. И достиг он этой цели путем сознательного и последовательного нарушения обычных правил просодии. Мелодика «Трех стихотворений» постоянно заставляет ударяемый слог текста падать на неударяемую долю тактам. И наоборот — неударяемые слоги приходятся на слабые доли такта[7].

Так уничтожается речевой акцент, стих лишается признаков тонической системы стихосложения. Две ритмические сферы — речевая и музыкальная — оказываются разъединенными. Более того — они взаимно лишают друг друга четкости, «материальности», делают декламацию (музыкальную) аморфной, расплывчатой.

Этот опыт Стравинского остался, конечно, единичным. Продолжать его было просто невозможно. Но его следы можно заметить в той свободе, с какой Стравинский обращается с текстом в лучших своих произведениях, произведениях «русского периода», непосредственно связанных с народной поэзией. Нет сомнения, что эта поэзия восхищала его неподражаемой свежестью, даже некоторой «экзотичностью», непривычной для горожанина первозданной силой. Народная поэзия позволяла композитору воплотить в музыке «скифство», которое столь громко зазвучало в русской поэзии начала XX века. Неслучайно такие ранние произведения Стравинского, как «Голубь», «Незабудочка-цветочек» (стихи К. Бальмонта), «Весна», «Росянка», были уже связаны (пусть опосредованно) с преломлением в профессиональной, «культурной» поэзии мотивов, встре-

чающихся в глубинных пластах фольклора, в отдаленных деревнях и скитах России начала века. Конечно, и у Бальмонта, и у Городецкого эти пласты приобрели весьма сглаженный характер. Символизм в лице Бальмонта и акмеизм — Городецкого мало оставили от подлинно народной самобытности. Да и музыка Стравинского в этих сочинениях не достигла еще той суровости и даже жесткости, которые сказались в музыкальном языке «Прибауток», «Кошачьих колыбельных», «Подблюдных», «Байки про лису» и, особенно, «Свадебки».

Во всяком случае, в сочинениях «русского периода» (нужды нет, что значительная его часть протекала вне России) композитор проник в весьма древние пласты русского народного поэтического слова и поставил перед собой цель его воплощения в музыке. Этот опыт Стравинского не только стал основой создания целого ряда его выдающихся сочинений, но и послужил мощным стимулом для аналогичных исканий в других странах.

Как уже отмечалось, в вокальных сочинениях «русского периода» Стравинский не ставил перед собой таких экстремальных задач в трактовке поэтического слова, как в «Трех стихотворениях из японской лирики». Весь склад русской народной поэзии, которая на длительное время (около 10 лет) стала творческим стимулом для композитора, не позволял и не требовал таких предельно смелых экспериментов. И все же чистая «игра» акцентами, «борьба» между речевым и музыкальным ударениями встречаются постоянно. Примеров — очень много, и они чрезвычайно разнообразны.

В наиболее крупных и зрелых произведениях Стравинского «русского периода» можно обнаружить очень много примеров, воплощающих эти свойства акцентуации русского народного стиха в музыке. При этом зачастую возникают те противоречия между речевым и музыкальным ударением, которые были отмечены автором в связи с анализом небольшого фрагмента «Полковник» (третьей из «Прибауток»)[8]. Вопрос об акцентуации представляется настолько важным для поставленной здесь темы об отношении композиторской практики Стравинского к русской поэзии, что необходимо обратиться к примерам из «Байки про лису» и «Свадебки» — произведений, находящихся в сфере подчеркнутого использования русского интонационного словаря, в которых мастерство Стравинского достигло высшей точки.

Небезынтересен пример из «Байки» (цифра 20 партитуры), в котором меняется и внутреннее деление составных тактов 7/8, делящихся попеременно на 3 + 4/8 и 4 + 3/8, а затем выступают и другие размеры: 6/8, 5/8, 3/8. Эти размеры — не просто запись. Они ясно воспринимаются слухом благодаря очень определенной акцептуации, достигаемой фак-

турным противопоставлением ударов аккордов в низком регистре (альт, виолончель, контрабас, цимбалы, литавра) и равномерного движения в среднем (скрипки, фагот) и высоком (удваивающая скрипку флейта). Низкие, ударного характера аккорды выделяют сильные доли каждого такта и тем самым подчеркивают слоги, падающие на эти сильные доли. Поскольку в этом случае имеет место точная изоритмия вокального и инструментального фактурных слоев, то акцентуация в нижнем регистре не может не сказываться на распределении ударений в тексте. И в этом Стравинский достигает большой дифференциации, недоступной речи, декламации или обычному музыкальному произведению. Так, если сравнить два случая расположения ударения: в одном и том же слове «понесла», то в первом случае («понесла меня лиса») указанный фактурный акцент совпадает с речевым ударением и выделяет последний слог начального слова. Во втором случае («понесла петуха») первое слово находится по его месту в такте почти в том же положении, что в начале данного примера. Как и в первый раз, так и здесь первый и второй слоги («поне...») образуют анакрузу, ударным оказывается — в полном согласии с речью — третий слог («сла»). Однако повторение этого слова отличается введением инструментального акцента, падающего на первый слог, который приобретает несвойственную речи силу. Хотя здесь и нет явного переноса ударения, все же возникает усиление безударного слога. Тем самым ритмика этого фрагмента приближается к характерному для народной поэзии и музыки переносу ударения. Этот пример (аналогичных образцов можно бы привести больше) показывает, что Стравинский привлекает разнообразные средства, в частности фактурные, для воплощения при помощи музыки и в самой музыке той вариантности акцентуации, которая — вполне обоснованно — представлялась ему важнейшим средством воссоздания а р х а и ч е с к о г о, глубинно народного характера музыки.

В «Свадебке» находим также немало примеров таких передвижений ударений.

Упомянем лишь один случай переноса ударения, весьма заметного, как относящегося к имени собственному (цифра 60 и цифра 62 партитуры). После нормативного ударения — «Лука» — оно сдвигается на первый слог. Подобных примеров достаточно, чтобы уяснить известную закономерность, встречающуюся в вокальной музыке Стравинского его «русского периода», она является музыкальным воплощением принципа народного русского стихосложения, допускающего большую свободу акцентуации отдельных слов.

Указывая на эту особенность русских стихов, исследователи многократно отмечали ее как важнейший характерный признак народной просодии. Современный исследователь русского народного стихосложения

М. П. Штокмар цитирует высказывание А. А. Потебни, отметившего еще в 1884 году: «Независимость ритмических ударений от грамматических (напр., кóлодéзь) чаще встречается в старинных песнях чем в новых». И М. П. Штокмар продолжает: «Слагая текст к старому напеву, они (народные певцы. — *Ю. К.*) уже знают, что согласование текста с напевом не требует кропотливых тонкостей, ибо словесные ударения исправно гнутся при помощи мелодии. В новое время, по словам Срезневского, „сделались возможными такие народные песни, которые отличаются от обыкновенной разговорной речи только музыкальным напевом и в которых выражения по своей форме так мало зависят даже от напева, что одну и ту же песню можно прилаживать к напеву и так, и иначе, и вставляя слова и выпуская, и меняя их порядок"»[9]. И далее Штокмар продолжает: «... от допущения акцентных искажений как своеобразной „поэтической вольности" до признания их самостоятельным выразительным средством народно-песенного искусства — только один шаг»[10].

Приведенные здесь цитаты из книги М. П. Штокмара со ссылками на мнения авторитетных ученых прошлого показывают, сколь велика роль данной черты русского народного стихосложения, черты, напоминающей особенности античной стихотворной техники, допускавшей весьма серьезные расхождения между обычным речевым ударением и поэтической просодией.

Для уяснения отношения Стравинского к поэзии, особенно к русской народной поэзии — это вопрос важный, узловой. Если свойственная этой последней относительная независимость ритмических ударений от повседневной речи является признаком архаичности песен, то последовательное и достаточно частое утверждение, «обыгрывание» этой независимости Стравинским есть признак его устремления к архаике. Речь не идет, естественно, о какой-то «музейности». Стравинский никогда не имел в виду воссоздания какого-либо стиля. Его целью всегда было создание своей собственной музыки, однако он не отказывался от тех или иных стилистических связей и даже прямой стилизации. В «русский период» одной из таких связей стала столь частая в инструментальных произведениях Стравинского 20—30-х годов техника, соединяющая повторяющийся мелодический мотив с меняющимися акцентами-ударениями. Этот прием, несомненно, перенесен из описанных уже вокальных сочинений, в которых он возник как перенос речевого ударения на слабые доли музыкального такта.

Но акцентуация в произведениях, написанных на русские народные тексты, не была единственной сферой, в которой Стравинский искал способы воплощения архаичного духа фольклора. Отношение его к русской народной поэзии охватывало и другие грани вопроса.

Прежде всего следует отметить, что как в выборе текстов (которые он сам составлял, пользуясь собраниями русской народной поэзии), так и в их музыкальной трактовке Стравинский постоянно обращался к таким формам фольклора, как прибаутка, присказка, детский стих, колыбельная. Даже его относительно крупные сочинения — «Байка про лису», «Свадебка» — оказываются составленными из небольших форм, в которых названные и подобные им жанры нашли свое воплощение. Он строит музыкальную форму под явным воздействием этих простых стихотворных форм. Это приводит к известной мозаичности формы у Стравинского, к складыванию ее из мелких конструктивных единиц, а не к непрерывному развитию. В этом отношении Стравинский — последователь «петербургской школы», прежде всего Н. А. Римского-Корсакова. В вокальных же сочинениях «русского периода» простые формы народной поэзии определяли строение целого. Прямое воздействие этих небольших стихотворных форм народной поэзии сказалось в четком членении музыкальной формы, в постоянных сопоставлениях тематических групп, в варьированных и, что особенно характерно, неварьированных музыкально повторах с меняющимся текстом.

Здесь важно то, что сопоставление небольших форм создает некий эквивалент, замену цитатности. Стравинский почти не цитирует народных песен. Он предпочитает сочинять так, чтобы у слушателей возникало впечатление использования попевок, мотивов народной музыки, но редко прибегает к цитатам. Дробность музыкальной интонации, ограничение ее мотивом вместо возможного, казалось бы, распева теснейше связана с повторностью этих интонаций, с многократным утверждением той или иной попевки. Все это напоминает — при всех глубочайших различиях в изложении и, особенно, гармонии — народную песенность.

М. Г. Харлап отмечает три особенности русского народного стихосложения. Первая — «отсутствие переносов (enjabement) — самый существенный признак, отличающий народный стих от литературных систем, допускающих переносы совершенно свободно (метрическая система) или же в качестве особого выразительного приёма (речевые системы)»[11]. И далее этот же автор указывает вторую и третью особенности: «Наряду с отсутствием переносов в фольклорной поэзии многих народов неоднократно отмечались две особенности синтаксического строя: преобладание сочинения предложений над их подчинением (паратаксиса над гипотаксисом) и параллелизм. Однако в русском народном стихе они обусловлены именно основным принципом построения стиха — принципом, который можно назвать интонационным параллелизмом. Этот принцип заключается в однообразном строении интонационных стоп, которое

часто порождает единообразие синтаксических конструкций, но может быть осуществлено без такого синтаксического единообразия»[12].

Эту характеристику народного русского стиха можно вполне отнести к музыке Стравинского, по крайней мере к тем его произведениям, которые непосредственно связаны с текстами, почерпнутыми и составленными из образцов народного творчества, иначе говоря, к сочинениям «русского периода». Повторность, симметричность, достаточно ясная расчлененность — все музыкальные признаки, соответствующие, по наблюдениям М. Г. Харлапа, «преобладанию паратаксиса над гипотаксисом», — являются не чем иным, как глубоким постижением композитором русской народной поэзии. Связь музыки Стравинского с русской народной поэзией — многосторонняя, и здесь отмечены далеко не все её стороны. Но важно то, что эта связь была не пассивной, а активной, открывающей новые музыкальные горизонты.

Итак, Стравинскому удалось найти такое преломление русской по своим ритмо-интонационным истокам музыки, которое в большой мере является отражением коренных свойств русской народной поэзии. Это преломление неразрывно связано с новизной гармонических, полифонических и фактурных приемов, направленных на воплощение древнего, «скифского» начала. Отсюда — диссонантность созвучий, краткость часто повторяющихся мотивов, ритмическая четкость и «напористость». Древние корни получают у Стравинского смелое в своей новизне оформление, которое, однако, нисколько не противоречит первоистокам.

И тут возникает параллель между Стравинским и современным его «русскому периоду» явлением русской поэзии. Аналогичные Стравинскому обращение к первоистокам русской поэзии, отказ от условных «красивостей» в преломлении русского народного стиха имеют место в творчестве В. В. Хлебникова.

Неизвестно — знал ли Стравинский творчество этого поэта, и если знал, то каково было его отношение к необычной поэзии такого крайне смелого «испытателя слова», каким был Хлебников. Личные судьбы этих двух выдающихся художников не имеют ничего общего. Долгая и обеспеченная материально жизнь знаменитого композитора нисколько не похожа на короткое и нищенское существование почти не признанного при жизни поэта. Многое разделяет их и психологически. И в то же время — многое их объединяет. Неслучайно в монографии Н. Л. Степанова говорится (в связи с поэмой «Поэт»), что «поэма Хлебникова исполнена той же земной, языческой стихии, что и музыка „Весны священной“ Стравинского»[13].

Год смерти Хлебникова (1922) совпадает с окончанием «русского периода» Стравинского. Дальнейшее творчество композитора, уже не связанное непосредственно с русской поэзией, не дает достаточно веского

материала для каких бы то ни было параллелей с поэзией Хлебникова (это не значит, что оно не обнаруживает опосредованных связей с русской культурой и, в частности, с русской поэзией).

Пределы намеченной здесь аналогии — в значительной мере — зависят от самого материала искусства каждого из сравниваемых художников. Такие аспекты поэзии, как необычайно сложная лексика Хлебникова, его словотворчество, уходящее корнями в архаичные славянизмы, многие аспекты стихотворной техники (в частности, хлебниковская рифма) не находят аналога в музыке. Поэтому параллель между ним и Стравинским неизбежно ограничивается некоторыми общими устремлениями Хлебникова и Стравинского и отдельными частными вопросами трактовки ритма в музыке и в поэзии. Особая грань сопоставления творчества Хлебникова с «русскими» произведениями Стравинского — их отношение к фольклору. Здесь можно обнаружить такое сходство, что другие аспекты сравнения этих в чем-то похожих, а в чем-то очень разных художников становятся как бы производными от главной проблемы — Хлебников и фольклор, Стравинский и фольклор.

Один из основных мотивов всего, что до сих пор написано о Хлебникове,— его внутреннее родство с фольклором. Н. Л. Степанов пишет: «Летописи, заговоры, предания, поверья, древние песнопения — вот источник этой поэзии, так прочно, так естественно, без манерности стилизации, всеми своими корнями уходившей в языческую славянскую древность» [14]. В другом месте читаем: «Песенные мелодии, повторы, обращения, образная система, с подчеркнутым „просторечием", здесь перемежаются, как это обычно для Хлебникова, со „сдвигами", неожиданно разговорными интонациями...» [15]. Примечательны наблюдения Н. Л. Степанова над истоками многочисленных „фольклоризмов" Хлебникова: «... стихотворение „Ночь в Галиции" написано с использованием ведьмовских песен и заклинаний, приведенных в книге русского фольклориста 30—40 годов XIX в. И. Сахарова „Сказания русского народа"» [16]. И, наконец, этот же автор делает важное обобщение относительно поэтической техники Хлебникова: «Фольклорность многих произведений Хлебникова в самой поэтике, в обращении со словом. Песенные „зачины" и интонационные повторы, плясовые ритмы и синтаксические параллелизмы — чрезвычайно характерны для хлебниковского стиха» [17].

Эти характеристики можно бы почти целиком отнести к Стравинскому (естественно, с необходимыми поправками, учитывающими иной материал и иную индивидуальность). И наоборот — многие из отмеченных исследователями творчества Стравинского черт можно обнаружить в стихах Хлебникова. Достаточно указать на две из них. Первая — обилие ритмических перебоев. Общеизвестна постоянная переменность метров

в сочинениях композитора (в частности, в «русский период» его творчества). Выше уже отмечалась свобода, с какой Стравинский, опираясь на народную традицию, трактует речевое ударение. И, наконец, предпочтение, отдаваемое Стравинским сопоставлению разнородных мотивов, предложений и периодов, перед внутренним развитием материала (преобладание паратаксиса над гипотаксисом). Аналогичные черты можно наблюдать у Хлебникова. Порой хотелось бы поверить, что композиторская техника Стравинского и поэтическая — Хлебникова влияли друг на друга. К сожалению, нет данных для таких утверждений. Однако остается фактом, что сходство охватывает ряд важных признаков творческого почерка каждого из них.

Фрагмент стихотворения «Алчак» может служить примером:

Как раньше темен длинный берег,
Где дева с звоном длинных серег,
С грустящим криком, с заломом рук,
Кинулась в море, ринулась в звук
Иссиня-светлых вод,
Закончив грустный год.

(*II, 50*)

Здесь третья и четвертая строки дают несомненный ритмический перебой. Такие ритмические сдвиги стали у Хлебникова почти нормой, особенно в стихотворениях, написанных «белым» стихом, без рифм.

Неожиданность ассоциаций, характерная для поэта, приводит к постоянным сопоставлениям далеких образов, к напоминающим народную поэзию параллелизмам, к использованию почти частушечных, дробных построений. Например, следующий фрагмент стихотворения «Гонимый — кем, почем я знаю?» обнаруживает отчетливо эту особенность стихотворной техники Хлебникова:

В коромысле есть цветочек,
А на речке синей челн.
«На, возьми другой платочек,
Кошелек мой туго полн».

(*II, 112*)

Близки этому и стихи из поэмы «Прачка», напоминающие отчасти ритмом (содержащим перебои) «частушки» из «Двенадцати» А. Блока:

Ах вы ножки, мои ножки,
Хорошие какие!
По ковровой, по дорожке,

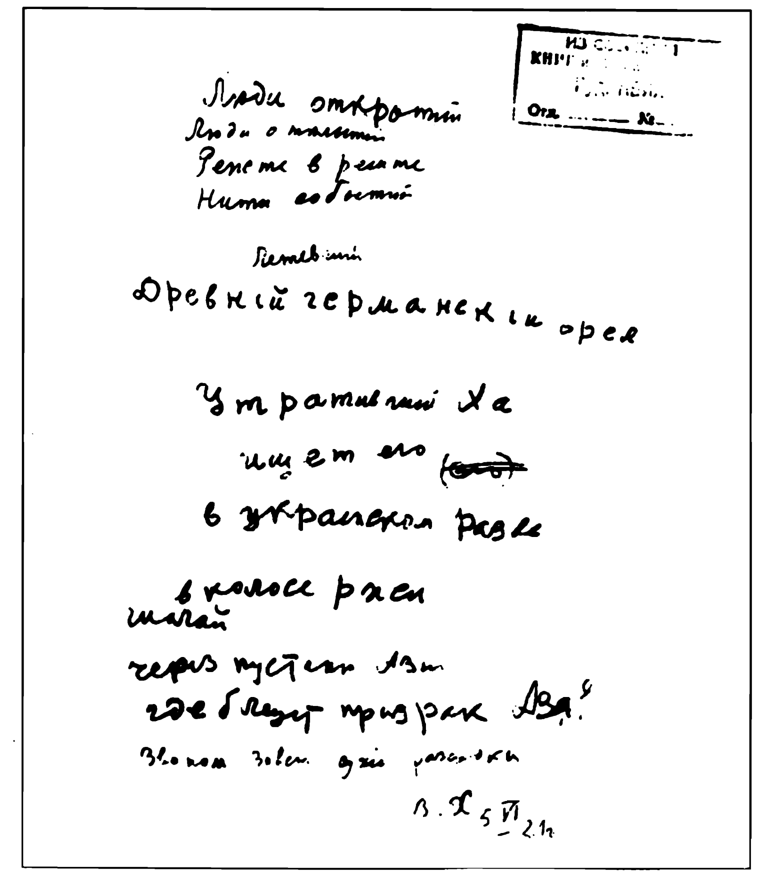
Ровно блошки,
Вы по Невскому скакали.
Господинов разыскали!
(*III, 237*)

Все эти черты — как Хлебникова, так и Стравинского — не стали бы, конечно, столь значительными, не оказали бы такого мощного влияния на ближайших современников и более поздних наследников их достижений, если бы не соединялись с новаторством во всех решительно аспектах, с поисками в области поэтического и, соответственно, музыкального языка в различных его проявлениях. Находки в сфере ритмики — лишь часть их достижений. На самом деле, как Стравинский, так и Хлебников стремились к обновлению языка поэзии и музыки через проникновение в глубины материала, через возврат к первоистокам, скрытым в глубине времен. Это стремление и вызвало их поиски в толще неиспользованного, нетронутого фольклора. Не того псевдофольклора, который был и остается более или менее явной подделкой, а подлинного фольклора, его древних, суровых и неизведанных пластов. Их целью было превращение элементов этого фольклора в их собственный, индивидуальный и современный язык. Каждый из них хотел говорить на музыкальном или поэтическом языке XX столетия, мысля этот язык как росток вечной языковой стихии. Применительно к Хлебникову это хорошо чувствовали его современники — крупные поэты и ученые. В. Маяковский писал о нем: «Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда — углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи» [18].

О. Э. Мандельштам охарактеризовал Хлебникова следующими словами: «Подобно Блоку, Хлебников мыслил язык как государство, но отнюдь не в пространстве, а во времени... Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии» [19].

Как видно из сопоставления высказываний о Хлебникове — его творчество, опираясь на древнейшие корни языка, стремилось к обновлению всей поэтической системы. Это подтверждается, впрочем, всем литературным наследием поэта. Важно, что он сознательно ставил перед собой задачу обновления языка поэзии. Это явствует из его теоретических статей, в которых он пытался обосновать свои смелые опыты. Хлебников писал в одной из них: «Словотворчество — враг книжного окаменения языка, и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем» (*V, 233*).

Все эти высказывания — самого Хлебникова и о Хлебникове — можно бы отнести к Стравинскому «русского периода». Если вспомнить великолепные характеристики интонационного языка «Весны священной», «Прибауток», «Байки», «Свадебки» и других сочинений Стравинского, данные самым проницательным и чутким из всех исследователей его музыки — Б. В. Асафьевым, если собрать вместе все наблюдения над ритмикой, гармонией, сделанные многими авторами,— то аналогия между Стравинским и Хлебниковым станет ясной. И композитор и поэт стремились к такому обновлению языка искусства, которое, «воскрешая» древнее слово и — в музыке — древнюю интонацию, сделало бы это искусство новым. Поэтому для обоих этих художников эксперимент (или, вернее, то, что вначале казалось экспериментом) стал неразрывно связанным с обращением к архаике родного слова и родной музыки.



Лист автографа стихотворения Хлебникова «С утробой медною...» (1921)

З. С. Паперный

БОЙ ЗА ВРЕМЯ

Наше представление о времени чем-то напоминает улицу с односторонним движением. Пространство — то, что простерлось перед нами во все стороны, мы можем по нему бродить, путешествовать. А время несется в одном направлении: из прошлого в настоящее и — в будущее. Время, как река, — никогда не потечет вспять. Его и сравнивали не раз с рекой. Начиная хотя бы с Державина: «Река времен в своем стремленьи / уносит все дела людей...» Нельзя править временем. Все равно что щепка вздумала бы управлять потоком, который ее уносит.

Велимир Хлебников всегда спорил с таким односторонним представлением о времени. Его излюбленная идея — овладение временем, вольное путешествие по разным эпохам, как по городам и весям.

«Пространство завоевано, и трава пространств завянет, — писал он, — Право имения перейдет на творческий бой за время» (*V, 132*).

Поэт называет время «крепостным пространства» (*V, 105*) — его надо освободить, творчески «выкупить», сделать равноправным с пространством. Или — сравнивает время с Золушкой, которая дождалась своего часа. Творец нового искусства, как сказочный принц, сделает ее вольной и счастливой.

Воззвание «Труба марсиан» (1916) открывается словами:

> «Л ю д и!
> Мозг людей и доныне скачет на трех ногах (три оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу, именно — о с ь в р е м е н и» (*V, 151*).

Хлебников зовет в страну, «г д е в р е м я ц в е т е т к а к ч е р е м у х а и двигает как поршень, где зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается с своим завтра» (*V, 152*).

А в «Воззвании Председателей земного шара» (1922) читаем:

> «Наша тяжелая задача быть стрелочниками на путях встречи Прошлого и Будущего» (*V, 163*).

Стрелочник — в нашем обиходном языке самый маленький человек; он всегда виноват уже по одному тому, что маленький. Вина опускается ему как указание сверху. У Хлебникова он переводит стрелку времени. Отныне время сможет переключаться с одной колеи на многие, нестись в разные стороны.

Таким стрелочником времени представлял Хлебников поэта, «речетворца», а чудодейственной стрелкой — слово.

В статье «Наша основа» (1920), в главе «Словотворчество», он с грустью замечает, что «нет путейцев языка» (*V, 228*). Стрелочник времени и путеец языка для Хлебникова близкие понятия. Не только время «цветет как черемуха», но и слово:

> «И вот дерево слов одевается то одним, то другим гулом, то празднично, как вишня, одевается нарядом словесного цветения, то приносит плоды тучных овощей разума» (*V, 222*).

К Хлебникову очень легко придраться, ничего не стоит поймать его на слове. Так и здесь — какие, в самом деле, овощи растут на дереве, и не просто овощи, а еще овощи разума? Но каждый раз, как будто не обращая внимания на возражения и соображения логики, поэт убежденно высказывает свои нелепицы, в которых ему чудится скрытый смысл.

Нередко приходится слышать: ну, что Хлебников? Ведь он же был не совсем нормальным. Стоит ли говорить о нем всерьез?

Вспоминаются слова Вяземского, друга Пушкина: «Грешно тем, которые не уважают дарования даже и в безумном. Дарование все священно, хотя оно и в мутном сосуде!»

Есть изречение: если безумный будет абсолютно последовательным — он дойдет до гениальности. В своем отношении к слову Хлебников был последовательным. Он искал в слове скрытый смысл, видел в нем своеобразный сгусток времени, разных времен. Вот характерное, если можно так выразиться, весьма хлебниковское поэтическое высказывание:

Когда рога оленя подымаются над зеленью,
Они кажутся засохшее дерево.
Когда сердце речаря обнажено в словах,
Бают: он безумен.

(*II, 95*)

Для вас, говорит поэт, слова — засохшее дерево, сучья; а для меня совсем другое — рога живого оленя. То, что кажется безумием, исполнено скрытого смысла.

Хлебников писал Вяч. Иванову о зоопарке, «где звери блестят за решеткой, как за языком — мысль» (*НП, 357*).

Когда говоришь о языке Хлебникова, нельзя ограничиваться одной «решеткой».

В его записной книжке:

«Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл...» (*V, 269*).

Рога живого оленя, живые глаза для тайны — по-разному подходит поэт к мысли о жизни слова.

Овладение словом — это и есть «творческий бой за время».

В упоминавшейся статье «Наша основа» Хлебников говорит:

«... если мы знаем слово землероб, мы можем создать слово времяпахарь, времяроб, т. е. назвать прямым словом людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву» (*V, 232*).

Конечно, «возделывать время» — оборот непривычный, нелепый, назовите как хотите. Но он — в строю хлебниковских представлений, ряду последовательного «безумия».

«Если мы имеем пару таких слов, как двор и твор, — рассуждает поэт, — и знаем о слове дворяне, мы можем построить слово творяне — творцы жизни» (*V, 232*).

Здесь особенно ясно видна «двусторонность» хлебниковских воззрений на слово и на время. «Творяне» — новое слово, придуманное поэтом-речетворцем. Но оно хранит память о слове «дворяне», как бы отмеченном Октябрем. Неологизм творится по старым образцам, переключая слово из одного времени в другое, из прошлого — в будущее.

Особенно ярко заиграла эта особенность хлебниковской речи в поэме «Ладомир» (1920). Все здесь, начиная с заглавия, как-то удивительно, «многовременно», архаично и неологично. В самом деле, слово «Ладомир» кажется нам незнакомым, не совсем понятным. Но вместе с тем в этой «незнакомости» есть и неожиданная узнаваемость. По ассоциации с «Ладомиром» вспоминаются «Владимир», и какие-то другие слова, приплывшие из далекой старины.

Это шествуют творяне,
Заменивши *Д* на *Т*,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте.

Так естественно рифмуются обновленные «творяне» со старинными «соборянами». Возникает невиданная картина:

Построив из земли катушку,
Где только проволока гроз,
Ты славишь милую пастушку,
У ручейка и у стрекоз,
(*I, 200*)

В диковинном образе объединены прорыв в будущее, фантастика послезавтрашнего дня — с буколической пастушкой у ручейка.

Повинуясь воле поэта, материки планеты начинают разговаривать друг с другом на одном языке:

Где Волга скажет «лю»,
Янтцекиянг промолвит «блю»,
И Миссисипи скажет «весь»,
Старик Дунай промолвит «мир»,
И воды Ганга скажут «я»...
(*I, 189*)

Мысль о всеобщем счастье, «ладомире» всех народов выражается с исчерпывающей, какой-то глобальной краткостью: «Всем всё, всегда и везде».

Хлебников много писал о языке будущего — едином и повсеместном. И не только предсказывал его, но и пытался ускорить его приближение. Погружался «в глубь» слова, искал прасмысл, старался привить старым корням новые окончания. Над всем этим легко посмеяться. Специалист-языковед без труда покажет фантастичность подхода к слову Хлебникова, который запросто перепрыгивал через законы грамматики, как через изгородь. В пособиях по языку я не раз встречал полупрезрительные сноски и упоминания о нелепых словообразованиях Хлебникова. Спорить тут бессмысленно. Он был не ученым, а поэтом. По определению Юрия Тынянова — «Лобачевским слова». И свою мечту о будущем выражал на своем языке:

«Разрушится темница частериков земли, окончится великая небыча в полоне пространства.

Не надобны проборы на голове человечества.

Пусть люди перепутаются как волосы пророка.

Наш земень станет великой грезарней» (*IV, 311*).

Б. М. Владимирский

«ЧИСЛА» В ТВОРЧЕСТВЕ ХЛЕБНИКОВА
Проблема автоколебательных циклов в социальных системах

Многолетние усилия В. Хлебникова по разработке «математической философии истории» принято рассматривать как феномен «мифопоэтического мышления»[1]. Высказывались и мнения, что поиск «правил времени» (термин Хлебникова) — просто чудачество, пограничное с психопатологией и начисто лишенное рационального элемента[2]. Однако подробное ознакомление с этой частью творческого наследия поэта показывает, что здесь мы сталкиваемся, скорее, с весьма серьезной попыткой решения проблемы, которая до сих пор остается неисследованной или даже ясно не сформулированной. Хлебников в этом своем увлечении предстает как интересный и глубокий мыслитель, не понятый не только в своем окружении при жизни, но и более поздними читателями и исследователями его творчества. Ниже представлены некоторые соображения и аргументы в обоснование этого тезиса.

I. СУЩЕСТВУЮТ ЛИ ЦИКЛЫ В СОЦИАЛЬНЫХ СИСТЕМАХ?

Суть проблемы — выяснение возможного существования циклических явлений в общем описании естественно-исторического процесса. Если периодические феномены в истории реально существуют, то какова их роль, степень важности в таком описании? Как их можно обнаружить? Общеизвестно, что эти и другие подобные вопросы обсуждались на протяжении почти всего времени существования исторической науки: от Полибия — в древности, Н. Маккиавели, Д. Вико — в Новое время — до А. Тойнби — в нашем веке. В начале текущего столетия несколько авторов независимо друг от друга обратили внимание на синхронность в наступлении социальных кризисов с вариациями солнечной активности: Д. О. Святский[3], В. А. Анучин[4], А. Л. Чижевский[5], В. М. Бехтерев[6]. Это

впервые привело чисто исторические изыскания и наблюдения в соприкосновение с естествознанием (в этом ряду находится и обсуждение связи исторических явлений с климатическими изменениями, проведенное Боголеповым[7]). Несколько позже обстоятельные исследования в указанном направлении развивались Чижевским (почти все осталось неопубликованным, см., например, его работу «Теория гелиотараксии»). Изыскания Хлебникова, начатые в 1905 г., хронологически предшествуют перечисленным публикациям. Здесь было бы неуместным касаться критики представлений о существовании исторических циклов и их связи с природными циклами (она носила, в общем, «нормативный» характер и, похоже, никогда не была содержательной и глубокой).

В современной своей формулировке рассматриваемая проблема предстает прежде всего как вопрос о реальном существовании автоколебательных явлений в социальных системах. Сейчас ответ на этот вопрос, казалось бы, должен быть безусловно положительным. С точки зрения общей теории систем (см., например, одну из недавних работ исследователей[8]), весьма вероятно, что любая сложная система устойчиво функционирует в автоколебательном режиме. Именно в таком режиме, в частности, пребывают очень сложные экологические системы. Автоколебания в таких системах фиксируются как биологические ритмы (на надорганизменном уровне). И здесь сразу же надлежит отметить наличие вообще глубокой аналогии обсуждаемой проблемы с проблемой биологических ритмов. Имеются также и некоторые данные, указывающие на реальное существование социальной ритмики. В связи с этим можно обратить внимание на следующие примеры:

а) наличие ясных признаков существования автоколебательного режима в функционировании «классической» буржуазной экономики — периодические экономические кризисы, изучавшиеся К. Марксом;

б) присутствие отчетливо выраженных циклических вариаций в явлениях культуры. Таковы, в частности, циклы в истории архитектуры (50+80 лет), связываемые с попеременным доминированием «типов сознания» левого-правого полушария мозга (С. Ю. Маслов[9]). Или квазипериодические изменения в структуре поэтических текстов (С. Н. Шепелева[10]) — периоды 9 + 36 лет. Т. Райнов[11] обнаружил в свое время квазипериодические изменения (основной период — несколько десятилетий, имеется период около 22 лет) творческой продуктивности в физике в различных регионах. Эти изменения коррелировали с вариациями экономических показателей. Согласно Г. М. Идлису[12], крупнейшие открытия в теоретической физике следуют с периодом 11 лет (сопряженным с вариациями солнечной активности). Такие события, конечно, не связаны с экономической ситуацией непосредственно и, скорее всего, являются куль-

турологическим аспектом биологического ритма. Возможно, колебания в показателях моды[13] — периоды 12 лет, 18 лет — имеют ту же природу;

в) указания на цикличность в организации социально-хозяйственной активности в «примитивных» сообществах, что следует из анализа древних календарных систем, таких, как «цолькин» у майя («год» — 260 дней) или 60-летний «календарь животных» у обитателей Центральной Азии[14].

Насколько можно судить, смысл существования автоколебательных режимов при функционировании сложных систем — обеспечение их устойчивости при реальном бытии в рамках систем более высокого ранга. При этом неизбежно возникает вопрос о синхронизации автоколебательных ритмов данной системы с ритмикой сверхсистемы, в которую данная система «погружена». В этом случае вновь уместно обратиться к аналогии с биоритмами. Известно, что в биологических системах спектр биоритмов синхронизован с ритмикой внешней среды. Геофизические циклы, «задающие» биологическую ритмику, имеют космическое происхождение (движение Земли, ритмика солнечной активности)[15]. Синхронизация осуществляется многими экологическими параметрами (практически любой показатель внешней среды, содержащий периодическую компоненту при своих изменениях, может служить «временным ключом»). Синхронизация, конечно, не является «жесткой» («однозначной») — явление всегда носит статистический характер.

Синхронизация неизбежно должна иметь место и в ритмике гениальных систем (если таковая существует). Нетрудно представить себе некоторые конкретные механизмы, посредством которых подобная синхронизация могла бы реально осуществиться:

а) через контролируемые природными факторами показатели экономики. В данном регионе квазипериодические вариации климатических параметров модулируют урожайность (в настоящее время известно, что мировая урожайность зерновых модулирована циклом Солнечной активности $\simeq$ 22 года). Циклически протекают эпизоотии, массовые размножения сельскохозяйственных вредителей. Присутствие природных циклов неизбежно для любого типа экономики, если экономика связана с экосистемами;

б) через вариации демографической ситуации. Стихийно протекающие мировые эпидемии (чума, холера и т. п.) происходят, как известно, циклически и синхронизованы с циклами солнечной активности. Для социальных процессов весьма существенны периодические изменения в распределении типологических характеристик в данной популяции. Они не изучены, но определенно существуют, о чем можно судить по смене, например, акселерации-ретардации[16] или существованию связи между годом рождения человека и его конституциональными параметрами[17];

в) через непосредственное воздействие изменений глобального электромагнитного фона на центральную нервную систему, психику и элементы поведения. Эти явления почти не изучены. В настоящее время влияние подобных периодически протекающих возмущений установлено в психиатрии[18]. Это, несомненно, тот самый фактор, который при определенных условиях может способствовать возникновению психических эпидемий, о чем писал в свое время Чижевский[19].

Этот «социобиологический» перечень заведомо не является полным. Но если хотя бы некоторые из перечисленных механизмов реализовались в действительности, в показателях исторического процесса в данном регионе неизбежно должна была бы появиться определенная ритмика — и в явлениях культуры, и в самой «событийной» исторической «канве».

Таким образом, существование «циклической составляющей» в истории с современной точки зрения не только вполне вероятно, но представляется неизбежным. Хотя циклы (периоды) в истории пока надежно не обнаружены, можно в первом приближении указать некоторые их свойства. Важнейшие из этих свойств таковы:

а) должен существовать некоторый дискретный спектр квазипериодов; наибольшая амплитуда «изменений» должна наблюдаться для относительно больших значений периодов;

б) периоды должны быть близкими (или кратными) природным геофизическим (в основном — космическим) циклам;

в) колебания не должны быть регулярными, но должны представлять собой стохастические квазипериодические вариации с непременным присутствием монотонных («трендовых») изменений и флуктуационного шума;

г) спектр квазипериодов изменяется от одного региона к другому и не является стабильным на больших интервалах времени.

После этого краткого обсуждения можно обратиться теперь к рассмотрению соображений и цифр, полученных Хлебниковым.

II. ИСТОРИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ У ХЛЕБНИКОВА

Нижеследующая сводка основных результатов Хлебникова отнюдь не претендует на полноту. Не рассматриваются вопросы о генезисе идей о «законах времени», не обсуждается методика поиска циклов (в значительной степени — неясная). Хлебников занимался разработкой обсуждаемых вопросов на протяжении не менее полутора десятилетий[20]. На этом временном интервале заметна определенная эволюция в его поисках. Однако общая руководящая идея работы оставалась, видимо, неизменной: «...я хотел издали, как гряду облаков, как дальний хребет, увидеть весь

человеческий род и узнать, свойственно ли волнам его жизни мера, порядок и стройность» (*V, 174*).

Несколько условно мысли, соображения и подсчеты Хлебникова можно разбить на три раздела.

1. Биоритмология. Этот раздел наиболее легко соотносится с современными идеями. «В жизни отдельных людей я заметил особое гремучее время строения $2^{13} + 13^2$ ⟨...⟩ Мне кажется, что дух отважного подвига вызван в нем тринадцатой степенью двух, считая от рождения» (*ДС, л. 1, 11*). В «переводе» на принятую ныне терминологию это наблюдение звучит так: для отдельных людей заметен микроритм (биологический ритм) длительностью 22, 9 года. Такая ритмика физиологических показателей в человеческой популяции действительно существует (например, рост и вес новорожденных, возраст *Me*[21], хотя неизвестно, как эти вариации отражаются в психике. В цитированной выше работе Идлиса крупнейшие достижения в теоретической физике следуют через 11 лет (половина квазипериода Хлебникова), аналогичная закономерность известна для крупных композиторов[22]. Любопытно, что это наблюдение Хлебников сделал почти одновременно с аналогичными наблюдениями первооткрывателя макроритмов у человека — Н. Я. Пэрна[23]. Несомненно, в этом ключе он рассматривал и биографию Пушкина («как человеческую жизнь, точно измеренную во времени» — *НП, 375*). В компетенцию биоритмологии входит также и поиск периодов в появлении особо одаренных (выдающихся) людей. Хлебников подсчитывал интервалы времени между данными рождения таких людей, полагая (вполне справедливо), что конкретная область деятельности, в которой проявились их незаурядные способности, не имеет значения. Таким же образом поступали позднейшие авторы, анализируя, например, энциклопедические справочники. По мнению Хлебникова, один из циклов в появлении высокоодаренных людей равен 365 годам. Этот цикл в связи с рассматриваемым вопросом не изучался. Зато другой найденный им цикл — около 28 лет («управляет сменой поколений») — соответствует реальности: один из циклов в появлении выдающихся людей, согласно Колинзу[24], составляет 55 лет (удвоенный цикл Хлебникова). Эти циклы сопряжены с циклами солнечной активности, где, видимо, представлены оба этих периода[25]. Еще одно наблюдение Хлебникова не требует комментариев (ср. цитированные выше работы Райнова и Идлиса): «Года изобретений и научных открытий иногда располагаются очень стройно, в волны» (письмо, датированное концом 1914 г. — *НП, 373*).

2. Циклы естественно-исторического процесса и их синхронизация с природной ритмикой. Насколько можно судить, значения этих квазипериодов Хлебников получал из подсчетов времен-

ных интервалов между некоторыми историческими событиями, которые представлялись ему особенно важными («падение государств» и т. п.). Особенно часто у него фигурирует период в 365 лет. В автобиографической заметке (*НП, 352*) он выделяет это число, записывая его в виде 365 ± 48 лет (в одном из писем он называет это число «таинственным знакомцем» — *НП, 361*). Вероятно, запись 365 ± 48 не следует толковать как некое вероятное (или среднее) значение с характеристикой неопределенности (погрешности), скорее как «триаду»: 317, 365 и 413 лет. С периодом 365 лет повторяются войны:

И мы живем, верны размерам,
И сами войны суть лады,
Идет число на смену верам
И держит кормчего труды...
...Вы — те же: 300, 6 и пять,
Зубами блещете опять...

Кроме этого «важного» цикла встречаются еще периоды 173 года, 485 лет («судьбы отдельных народов»), 718 лет («рост трубы событий»), упоминаются некоторые циклы еще большей длительности (1388 года) и короткий период ≃ 240 дней («перелом во времени через 35 дней» — *ДС, л. 2*). В общем, Хлебников ясно представлял себе, что в естественно-историческом процессе должен существовать некоторый набор периодов (спектр, по современной терминологии). Эти периоды должны быть тождественны природным циклам (т. е. синхронизованы с природной ритмикой). Эта мысль выражена у Хлебникова в виде тезиса о единстве «законов времени» для всего сущего: «Если существуют чистые законы времени, то они должны: управлять всем, что протекае во времени, безразлично, будет ли это душа Гоголя, „Евгений Онегин“ Пушкина, светила солнечного мира, сдвиги земной коры и страшная смена царства змей царством людей, смена Девонского времени временем, ознаменованным вмешательством человека в жизнь и строение Земного шара» (*ДС, л. 1, 11*).

Можно ли усмотреть смысл в самих численных значениях циклов, полученных Хлебниковым? Единственный доступный сейчас способ проверки — сопоставление значений этих циклов с величинами периодов, найденных в настоящее время в природных явлениях (т. е. использование принципа «единства законов времени»). Важнейший из циклов Хлебникова — 365 лет — довольно близок к природному циклу длительностью ≃ 350 лет, связанному с солнечной активностью[26]. В специальной литературе реальное присутствие этого периода в самих индексах солнечной активности не считается доказанным[27], однако он надежно обнаружен в климатических изменениях за большой интервал времени (где

его значение, возможно, несколько меньше, 340 лет[28]). Думается, что реальное присутствие в истории квазипериода 350 ± 15 лет вполне вероятно. Из других упомянутых выше значений период 173 года имеет своего двойника в солнечной активности[29], период 718 лет очень близок к удвоенному «основному» циклу, короткий период ≃ 240 дней встречается в геофизике и солнечной активности (он близок к календарному циклу древних майя). Кажется, только периоду 485 лет не находится аналога в природной ритмике. И, конечно, соображение о присутствии ритмической составляющей в наступлении войн вполне естественно. В индексе «военной активности» (при всей спорности методики его построения) действительно присутствуют многие гармоники солнечной цикличности — 22 года, 53, 5 лет, 143 года и др.[30] Итак, на вопрос, можно ли усмотреть смысл в самих численных значениях циклов у Хлебникова, ответ, думается, должен быть положительным. Во всяком случае, его «основное число» 365 лет «угадано» правильно (можно напомнить, что никакой информации о реальном существовании этого цикла в природе при жизни Хлебникова не существовало).

3. Поиск общей закономерности в числовых величинах социальных и природных циклов. Найденные значения циклов Хлебников пытался представить как проявление некоторой общей, фундаментальной закономерности. Можно, разумеется, трактовать эти его занятия как игру, как «числовую магию». Вполне возможно, что элементы подобной «игры» здесь, действительно, присутствуют. Однако возможна и совсем другая интерпретация, связывающая эти поиски с попыткой решения вполне реальной, интересной и весьма сложной проблемы. Давно известно предположение, согласно которому существующие в природе периоды (циклы) отнюдь не представляют собой набор несвязанных, случайных чисел, но образуют некоторую систему. Поиск глобального принципа, позволяющего теоретически получить все наблюдаемые периоды, постичь «гармонию Мира», занимали многие умы задолго до работы Хлебникова. Эта проблема остается актуальной и в современной науке. Думается, именно ею и занимался Хлебников, предаваясь «игре» с числами. Такое понимание его поисков хорошо согласуется с теми элементами естественнонаучного мировоззрения Хлебникова, о которых известно со слов его квалифицированных собеседников — например, А. Н. Андриевского. В своих воспоминаниях Андриевский приводит, в частности, следующее высказывание автора «законов времени», имеющее непосредственное отношение к обсуждаемому вопросу: «Кеплер писал, что он слушает музыку небесных сфер. Я тоже слушаю эту музыку, и это началось еще в 1905 году. Я ощущаю пенье вселенной не только ушами, но и глазами, разумом и всем телом»[31].

Хлебников предполагал, что все многообразие природных циклов и их гармоник можно представить как степени немногих определенных чисел, например, двойки и тройки:

«3^{11} дней! ≃ 485 лет и т. п. Цикл 365 лет он представлял так:
$3^5 + 3^4 + 3^3 + 3^2 + 3^1 + 3^0 + 1$» (ДС, л. 3).

Комбинируя подобные ряды, он попытался получить периоды обращения планет Солнечной системы, т. е. важнейшие космические циклы (*ДС, л. 3*). Поставленная Хлебниковым задача остается нерешенной в окончательном виде и по сей день. В настоящее время ясно, однако, что закономерности, связывающие природную ритмику, много сложнее, чем это казалось Хлебникову. Тем не менее относительно простое математическое соотношение, описывающее эту «гармонию мира» (в узком смысле слова), видимо, может быть получено — об одном интересном подходе к решению проблемы см., например, обзор Чечельницкого[32]. Таким образом, представления Хлебникова и в части, касающейся «гармонии мира», в самых общих своих чертах являются удивительной догадкой.

В общем, проведенный выше краткий анализ соображений и результатов Хлебникова, касающихся «законов времени», выявляет замечательную их близость идеям современной науки (биоритмологии, общей теории систем, проблеме космических влияний на биосферу). Если мировоззрение Хлебникова позволительно характеризовать как «крайний» случай проспективного сближения научных и научно-фантастических идей с поэтическими прозрениями, то акцент в этой характеристике должен быть поставлен, видимо, на слове «научный», а не «научно-фантастический»[33].

III. МОГУТ ЛИ БЫТЬ РЕАЛЬНО ОБНАРУЖЕНЫ ЦИКЛЫ В ИСТОРИИ?

Хотя со времени работы Хлебникова минуло уже более полувека, хотя теперь, в принципе, нет сомнений в реальном существовании периодической составляющей в историческом процессе и можно даже перечислить некоторые свойства исторических циклов, сами эти циклы все еще не открыты. Разработка этой проблемы может показаться делом далекого будущего. Впрочем, так ли это? Строгое, объективное изучение периодических явлений возможно только на количественной основе. Но количественные методы медленно и неотвратимо проникают в историческую науку, начиная постепенно заполнять пропасть между естественными и гуманитарными дисциплинами. На одну такую работу весьма любопытно взглянуть с точки зрения идей о «законах времени».

Несколько лет назад А. Т. Фоменко с сотрудниками была разработана математическая процедура, позволяющая выделять из некоторого мате-

риала аналогичные (по определенным параметрам) фрагменты («дубликаты»)[34]. Такой алгоритм был применен к материалам европейско-средиземноморской истории в крупномасштабном вычислительном эксперименте[35]. При этом было обнаружено некоторое количество «дубликатов», и в истории — «сжатой» до обобщенного графика — «глобальной хронологической карты», выявились некоторые структурные «единицы». Из одного такого «единичного» (стандартного) структурного фрагмента можно было получить полную «глобальную хронологическую карту». Для этого достаточно было произвести сдвиг по оси времени в прошлое на некоторые временные интервалы (отвечающие продолжительности «структурных» единиц). Их полный список таков (в порядке возрастания годы; в разных источниках этот список отличается; здесь перечислены все величины, упомянутые в каком-либо источнике):

333; 720; 1053; 1526; 1778.

Фоменко истолковал этот результат в духе известных идей Н. А. Морозова — как ошибочность ныне общепринятой хронологической шкалы. Такая интерпретация, совершенно очевидно, не может быть принята (см., например, работы историков[36]). Однако существованию «дубликатов» и «структурных единиц» глобальной хронологической карты может быть дано и совсем другое истолкование: их наличие может свидетельствовать о существовании тех самых исторических циклов, которые искал Хлебников.

Если «дубликаты» и «единичные фрагменты» «глобальной хронологической карты» — проявление цикличности, то упомянутые «сдвиги» по оси времени должны проводиться на величины, кратные наиболее четко выраженному («основному») периоду. Как следует из другой работы Фоменко, автор не исключает полностью такое истолкование результатов эксперимента[37]. Значение этого периода (предполагая кратность) легко непосредственно усмотреть из таблицы:

Годы «сдвигов» по Фоменко[38]	кратность	значение периода (годы)
333	× 1	333
720	× 2	360
1053	× 3	350
1526	× 4	380
1778	× 5	355
		среднее 355 ± 13 лет

Как видно, среднее значение периода — 355 лет — хорошо совпадает со значением «основного» цикла, найденного Хлебниковым.

Едва ли такое совпадение может быть случайным. В общем, получается еще одно указание на то, что «основное число человечества» было найдено Хлебниковым довольно точно.

Разумеется, только будущие исследования, использующие достаточно большие массивы историко-статистических данных, дадут полную картину исторических циклов. Весьма вероятно, что некоторые циклы Хлебникова, среди них 350 лет, займут в ней свое место.

* * *

Все изложенное выше можно кратко резюмировать в виде тезисов.

В настоящее время представляется весьма вероятным, что в социальных системах — как в любых очень сложных системах — реализуется режим, при котором характерно присутствие самовозбуждающихся и самоподдерживающихся колебаний (автоколебаний).

Такие колебательные явления аналогичны биологическим ритмам в экосистемах.

В явлениях культуры подобные колебательные явления в настоящее время надежно обнаружены.

Характерной особенностью автоколебательных явлений в социальных системах — так же как биологических ритмов — должна быть их синхронизация с природными циклами (являющимися циклами космическими).

Хлебников пытался обнаружить социальную ритмику в исторических событиях. Некоторые из значений найденных им циклов, вероятно, реальны. Это касается, в частности, цикла, которому он придавал особое значение (≃ 350 лет). Вероятно, правильно найдены им некоторые короткие периоды, являющиеся биоритмами (22 года, 240 дней). Хлебников, несомненно, отчетливо понимал неизбежность синхронизации социальной ритмики с природными циклами. Его усилия найти некоторую общую закономерность, описывающую всю совокупность наблюдаемых в природе ритмов, вполне соответствует задаче, решаемой в современной науке. В своих многолетних поисках «законов времени» Хлебников предстает как интересный и глубокий мыслитель, опередивший свое время, не понятый современниками.

В. П. Кузьменко

«ОСНОВНОЙ ЗАКОН ВРЕМЕНИ» ХЛЕБНИКОВА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕОРИЙ КОЭВОЛЮЦИИ ПРИРОДЫ И ОБЩЕСТВА

В 1974 г. Вяч. Вс. Иванов[1], описывая представления о категории времени в искусстве и культуре XX века, впервые обратил серьезное внимание на своеобразное понимание времени Велимиром Хлебниковым, которое в своей основе опиралось на последние научные достижения, в определенной мере даже опережая их. В 1983 г. В. П. Григорьев в монографии «Грамматика идиостиля. В. Хлебников» счел необходимым подвергнуть сомнению устоявшийся за 60 лет после смерти поэта отечественный взгляд на утопичность и лженаучность его исканий, высказанный, в частности, в 1977 г. В. И. Струниным. Так, говоря о том, что Хлебников стремился создать математизированную философию истории, в основе которой лежало представление о цикличности временного развития вселенной и человечества, В. И. Струнин, скорее по инерции мышления, характерной для многих упоминающих о «*Досках судьбы*» (далее—*ДС*), утверждает: «Нет необходимости доказывать утопичность устремлений Хлебникова». Но почему же? Разве кто-нибудь уже доказал общую неправомерность «представлений о цикличности»? И разве родственные по духу идеи А. Л. Чижевского, признанные теперь с таким запозданием, отвергались с порога не с той же убежденностью в отсутствии «необходимости доказывать»?[2]

Практически игнорируя аргументацию таких авторитетов, как Вяч. Вс. Иванов и В. П. Григорьев, публикуя к юбилею Хлебникова, впервые на его родине после смерти поэта, фрагменты *ДС*, в предисловии к ним Е. Арензон повторил сомнительную оценку хлебниковского мировоззрения: «Утопичность самой идеи найти и выразить в безусловной числовой конкретности непреложно и якобыциклично повторяющийся ход мировых событий для нас очевидна»[3]. Впрочем, такая точка зрения вполне

отвечала застоявшимся догмам советской науки, неочевидность которых сегодня очень даже очевидна. С этой оценкой перекликается сделанный одновременно с ней вывод другого исследователя творчества Хлебникова Р. В. Дуганова: «Однако сомнительным и трудным в хлебниковской философии природы было то, что искал он не косвенные, не опосредованные, а прямые связи между природой, обществом и человеком, стремясь понять и человека, и общество как космос и построить, так сказать, космологию человека и космологию общества, включенные в общую космологию мира.

„Язык человека, строения мяса его тела, очередь поколений, стихи⟨и⟩ войн, строение толп, решетка множества его дел, самое пространство, где он живет, чередование суши и морей — все подчиняется одному и тому же колебательному закону",— писал Хлебников в заметках 1920 года,— а потому каждая наука — „грамматика, физиология, история, статистика, география" является и „главой науки о небе"» [4].

Данный фрагмент текста Хлебникова довольно емко и точно отражает взгляд поэта на системный характер единого «колебательного закона» в развитии природы, общества и человека. Да и кто, собственно, должен сомневаться в нем? Ведь сегодня наличие как опосредованных (косвенных), так и непосредственных прямых и обратных взаимосвязей, реализующихся в колебательном (цикличном) режиме функционирования и развития человека, общества и окружающей их природной среды, следует из общей теории систем и системного анализа, общей теории процессов и процессного анализа, теорий цикличности этногенеза и социоэкогенеза, синергетики, теории катастроф и других современных наук. Да и Р. В. Дуганов двумя страницами ниже утверждал, что «сама по себе исходная идея о единых циклических ритмах в природе и обществе, как и в жизни отдельного человека не может быть заведомо отвергнута». Что же тогда заставило Е. Арензона использовать честную самокритическую оценку Хлебниковым своих неудавшихся прогнозов морских сражений 1914 года: «... избранный мною путь ошибочен и никому не советуется итти по нему» для некорректного вывода: «В принципе эта самооценка определенного куска работы должна быть отнесена ко всей концепции в целом»? Ответ на него дал выше сам Арензон:

«Достаточно сказать, что в „*Досках судьбы*" с определенной обнаженностью выступает мифологическая основа этой концепции, ничего общего не имеющая с материалистическим пониманием исторического процесса». При этом Арензон ссылается на авторитет Вяч. Вс. Иванова.

Однако следует особо отметить, что в 1986 году Вяч. Вс. Иванов в статье «Хлебников и наука» дал наиболее полное обобщение хлебниковских интуитивных исканий и прозрений начала XX века и провел системоло-

гический анализ их соотнесенности с уровнями достижений различных наук на исходе второго тысячелетия новой эры. В этой работе сделана попытка оценить и точность его прогнозов. Впервые в ней обращено внимание на одно из сбывшихся его пророчеств, сущность которого предопределила характеристика XX столетия как «атомного века», отмеченного в год выхода ивановской статьи чернобыльской катастрофой.

Осенью 1982 г. Вяч. Вс. Ивановым в РГАЛИ была сделана выписка из неизданных и переданных после смерти Н. Л. Степанова и А. Е. Крученых рукописей Хлебникова. «Вот эта выписка из фрагмента, относящегося скорее всего к 1921 г.: „Атомная бомба—разорвана (взрыв в Солнце)“. Поражает не просто предвидение атомной бомбы—оно тогда же было высказано Андреем Белым в поэме „Первое свидание“ (1921), где маячит и огромное жертвоприношение—гекатомба:

Мир рвался в опытах Кюри
Атомной лопнувшею бомбой
На электронные струи
Невоплощенной Гекатомбой.

С предвидениями Хлебникова и Андрея Белого, сделанными в 1921 году, перекликаются и слова великого ученого Вернадского, который 11 февраля 1922 года в предисловии к своим „Очеркам и речам“ писал: „Мы подходим к великому перевороту в жизни человечества, с которым не могут сравняться все им раньше пережитые. Недалеко время, когда человек получит в свои руки атомную энергию, такой источник силы, который даст ему возможность строить свою жизнь, как он захочет ⟨...⟩ Сумеет ли человек воспользоваться этой силой, направить ее на добро, а не на самоуничтожение?“ Когда мне попалась на глаза запись Хлебникова, я уже знал о пророчествах Вернадского и Андрея Белого. Что же меня поразило особенно во фрагменте Хлебникова? Упоминание о „взрыве в Солнце“. Гипотеза о термоядерном источнике солнечной энергии, сколько я знаю, тогда еще никем из ученых не была высказана. У Хлебникова я же потом нашел, хотя и совсем в конспективных записях („смерть Солнца... родина нового, дрова для железа“), возможный намек на идею формирования таких элементов, как железо, благодаря процессам, совершающимся в звездах. Можно думать, что он подходил к современным представлениям об эволюции вещества во вселенной. И в его записях о геологической и палеонтологической хронологии Земли я потом обнаружил мысли, предвещающие науку последних десятилетий»[5].

Истоки современной науки о совместном развитии (коэволюции) природы и общества восходят к теории биосферы и ноосферы В. И. Вернадского, в основе которой лежат открытые им биогеохимические явления,

позволившие ввести понятие «живого вещества», которому собственно и присущ эволюционный процесс, отсутствующий в косном веществе. Это открытие, по свидетельству самого ученого, было им сделано в годы гражданской войны на родине его родителей — Украине, соучредителем и первым президентом Академии наук которой он тогда был. Как отмечает сам Вернадский, название «ноосфера» было предложено после чтения им лекций в Сорбонне в Париже в 1922—1923 гг. французскими учеными — математиком и философом бергсонианцем Е. Леруа и геологом и палеонтологом Тейяром де Шарденом уже в 1927 г.[6] Спустя 60 лет в хлебниковедении было высказано мнение, что понятие ноосферы Хлебников пытался ввести еще в 1904 г., найдя для него славянский неологизм «мыслезем[7]». Конечно, поэт не мог знать о научных открытиях Вернадского, сделанных им к началу 20-х годов, но само появление теории ноосферы в будущем, очевидно, предчувствовал.

Велимир Хлебников обладал поразительной интуицией в оценке будущего и, видимо, не случайно называл себя будетлянином.

Глубокое знание последних достижений науки позволяло ему давать довольно точные прогнозы будущих открытий. Ряд таких предвидений зафиксировал в своих воспоминаниях А. Н. Андриевский. Так весной 1921 г. Хлебников говорил ему:

> «„...Пульсируют солнца, пульсируют сообщества звезд, пульсируют атомы, их ядра и электронная оболочка, а также каждый входящий в нее электрон. Но такт пульсации нашей галактики так велик, что нет возможности его измерить. Никто не может обнаружить начало этого такта и быть свидетелем его конца. А такт пульсации электрона так мал, что никакими ныне существующими приборами не может быть измерен. Когда в итоге остроумного эксперимента этот такт будет обнаружен, кто-нибудь по ошибке припишет электрону волновую природу. Так возникнет теория лучей вещества...“
>
> Нетрудно представить, до какой степени я был потрясен, когда в 1925 г., то есть спустя три года после смерти Хлебникова, до меня дошли первые сведения о диссертации Луи де Бройля, написанной им в 1924 году ⟨...⟩
>
> Сомнений не было никаких ⟨...⟩ Луи де Бройль пришел к предсказанному Хлебниковым выводу о волновой природе электрона, о дуализме частицы — волны ⟨...⟩
>
> Накануне моего отъезда Хлебников еще раз вел беседу со мной. В ходе этой беседы я вернул его к предыдущей теме и спросил:
>
> „Является ли такт пульсации нашего Солнца столь же огромным, как такт пульсации галактик и всего мироздания?“ — „Нет,— ответил Хлеб-

ников. — Я так не думаю. По моему мнению, длительность этого такта может быть точно измерена при наличном на сегодняшний день оборудовании". — „Почему же тогда ни наши, ни зарубежные ученые его не открыли?" — спросил я его. „Откроют", — уверенно сказал Велимир.

Через пятьдесят девять лет после этого разговора, в 1979 г., почти одновременно наши и американские ученые открыли пульсацию Солнца. Нетрудно понять, как ошарашило меня это сообщение...»[8].

Конечно, с момента общения А. Н. Андриевского с Хлебниковым прошло более полувека и можно цитируемые воспоминания оценивать как определенные фантазии автора. Однако следует учитывать, что в лице Андриевского поэт видел человека, действительно воспринимавшего и понимавшего его и явно опередивший развитие науки уровень хлебниковских проникновении в тайны мироздания. Об этом А. Н. Андриевский написал А. Е. Парнису 10 декабря 1964 г.: «Иногда беседы Хлебникова со мною длились до поздней ночи, но мы говорили о числах. Это объяснялось моей особой увлеченностью теорией чисел и проблемой дискретности в строении материи. Хлебников, который всю жизнь был погружен в мир целочисленных отношений, нашел во мне благодарного слушателя»[9]. После смерти поэта А. Н. Андриевский был, как сообщает публикатор, редактором двух выпусков его *ДС*.

Именно в *ДС* — итоговой книге исследователя «арифметики народов», призывавшего к созданию «алгебры народов», мы находим обобщение открытого им «основного закона времени», представленного в форме блестящих поэтических метафор:

> «Как кажется, вселенная грубо сделана топором возведения в степень, и если мы будем располагать живые числа в виде степеней наименьших трех чисел, мы увидим, что лучи власти окружают высоко стоящие числа, скрепы у потолка степени.
>
> Отсюда сияние лучей власти. По мере спуска от потолка скрепы к ее полу они утрачивают знаки власти и из „образов бога" делаются лучиной для самовара.
>
> Но тайны игры степеней известны очень мало; это нетронутая земля.
>
> Изучая снова, мы увидим, что законы вселенной и законы счета совпадают»
>
> (*ДС, 3, 40*).

В последней фразе Хлебников говорит о гармонизации процесса эволюции Вселенной, которая осуществляется в соответствии с определенными математическими законами, сегодня далеко еще не познанными человечеством. Так только в середине XX века было замечено, что в ре-

зультате развития Солнечной системы логарифмы афелийных (предельно максимальных) расстояний планет от Солнца находятся в линейной зависимости, соответствующей степенной относительно самих величин этих расстояний. Причем Солнце и планеты представляют собой колебательную систему, которая находится неограниченно долго в устойчивом состоянии, лишь если эти расстояния соответствуют ряду чисел Фибоначчи, находящихся между собой в золотой пропорции (Ф = 1,618), известной цивилизациям Древних Вавилона, Египта и Греции.

Еще более определяющей степенная зависимость является для развития во времени и пространстве различных процессов в живой природе и венце ее творения — человеческом сообществе. В частности, этот ряд чисел, получивший имя Фибоначчи и ставший впоследствии знаменитым, был открыт в начале XIII века итальянским математиком Леонардо из Пизы (Fibonacci — сокращенно filius Bonacci, то есть сын Боначчи) из геометрической прогрессии размножения кроликов. Аналогично размножается и род человеческий, но со значительно меньшей скоростью, которая за счет совокупности негативных факторов (социальных и природных катаклизмов) может принимать отрицательное значение популяции, циклически восстанавливаясь до максимальной величины. В конце XVIII века рост населения планеты в геометрической прогрессии исследовался английским экономистом Т. Р. Мальтусом в работе «Опыт о законе народонаселения».

Многие закономерности социально-экономической динамики (социоэкодинамики) отвечают геометрической прогрессии. Так основополагающая ее зависимость — производственная функция Кобба — Дугласа — Тинбергена связывает во временную степенную функцию ресурсы и результаты целесообразной экономической деятельности людей, отвечающей требованиям научно-технического прогресса. Характерно, что эта зависимость прослеживается и в пространственно-территориальном распределении тех же показателей. Это обнаруживается при построении производственной функции на основе статистики регионов экс-СССР или Украины, связи между экономическим показателями которых наиболее адекватно отражает степенная ее модификация. В геометрической прогрессии растут и негативные процессы социоэкодинамики, в частности, такие как инфляция и безработица. Логарифмы многих экономических показателей или их динамические параметры находятся между собой в линейной зависимости, которая соответствует степенной относительно величин самих этих показателей.

Широкое распространение в живой природе получила спираль, которую И. В. Гете считал математическим символом жизни и духовного развития, что подтвердило в XX веке открытие в генах молекул ДНК, имею-

щих структурную форму вложенных друг в друга спиралей. На рубеже 10—20-х гг., после потрясений русских революций, мировой и гражданской войн, описывая «Кризис культуры» этого столетия, такую спираль развития цивилизации нарисовал Андрей Белый, а Павел Флоренский обнаружил ее в дантовской «Божественной комедии» и интерпретацию спиралевидного встречного движения миров изложил в «Мнимостях в геометрии» и в главе 10 «Иконостаса». Но еще в образцах ионийской волюты античных храмов обнаружена логарифмическая спираль, названная «кривой гармонического развития», в которой рост или вырождение процессов, отвечающие геометрической прогрессии, осуществляются в пропорции, названной «золотой» и равной числу Фибоначчи (1/Ф = 0,618). Поэтому сам принцип возрастания или затухания природных и общественных процессов в геометрической прогрессии не нов и был известен еще древним цивилизациям. Однако открыть математические закономерности ритмики этих процессов благодаря потрясающей интуиции и невероятной творческой самоотдаче было суждено Велимиру Хлебникову, который, по определению Р. Якобсона, являлся «наибольшим мировым поэтом нынешнего века».

Понятию ритма особое значение придавали еще древние цивилизации. Как отмечает выдающийся мыслитель, знаток одной из наиболее развитых в истории человечества античной философии и культуры А. Ф. Лосев, «ритм в понимании Платона как определенного рода порядок движения охватывает собою решительно всю действительность, начиная от человеческой жизни, индивидуальной и общественной, переходя к сфере искусства и кончая движением космоса в целом»[11]. Современный ученый Дж. Уитроу ставит понятие ритма как первичное по отношению к категории времени: «... мы воспринимаем время не непосредственно, но только в виде конкретных последовательностей и ритмов ⟨...⟩ Время основано на ритмах, а не ритмы на времени»[12].

Не удивительно, что Андрей Белый и Велимир Хлебников, обладая чувством ритма, глубоко ощущали и быстротекущее сквозь их жизнь время, которое, по Георгу Зиммелю, и «есть жизнь, если оставить в стороне ее содержание». Хлебников воспринимал окружающий мир в единстве пространства и времени, что получило в науке название пространственно-временного континуума; он за 3 месяца до смерти в прозаическом эссе «Ветка вербы» очень высоко оценивал открытие теории относительности: «... Самое крупное светило на небе событий, взошедшее за это время, это „вера 4-ех измерений“» (*Творения, с. 574*).

Однако следует согласиться с Кедровым, что «Хлебников шел иными путями и его понимание пространства и времени было и остается до настоящего времени совершенно феноменальным. В отличие от Минков-

ского и Эйнштейна он считал, что пространство и время соединяются в человеке. Здесь, в сфере живого мыслящего существа, образуется тот угол, где пересекаются параллельные прямые. Здесь готовится гигантский скачок не только сквозь бездны космического пространства, но и сквозь бездны времени. Человечество должно „прорасти" из сферы пространства трех измерений в пространство-время, как листва прорастает из почки, „воюя за объем, веткою ночь проколов"»[13].

Теория относительности частично соизмерила человеческое и космическое время, но не преодолела их несоразмерность как таковую. В контексте этого очень важными представляются следующие рассуждения современного французского философа Поля Рикера: «Мы считаем, что это время всеобъемлюще, символически представляя его как огромное неподвижное вместилище. Так, мы утверждаем, что наше существование происходит во времени, и понимаем под этой пространственной метафорой превосходство над мыслью, которая стремится определить его значение. Другие символические структуры пытаются преодолеть несоразмерность космического и человеческого времени...

Чтобы постичь всю сложность этой задачи, нам нужно вернуться к мифам и мифологическому времени. Представители школы культурной антропологии ссылаются на предложенное французским филологом-компаративистом и специалистом в области мифологии Жоржем Дюмезилем понятие большого времени, функция которого состоит в синхронизации космического времени с временем существования обществ и людей, живущих в них. Дюмезиль осуществил глобальное наложение времени. Благодаря этому появилась возможность соотносить друг с другом циклы разной протяженности: большие астрономические циклы, ритмы биологической и общественной жизни»[14].

Но подобное пытался осуществить Хлебников в 1919—1922 годы. В заключительной части статьи «Наша основа» под названием «Гамма будетлянина» (*Творения, с. 629—632*) и в «Приказе Председателей Земного шара» (*V, 165—167*) он представил математические, астрометрические и историометрические зависимости. В них сделана попытка синхронизации природных колебаний (космических — периодов движения планет Солнечной системы, геологических — циклов колебаний материков, биологических — ритмов мужского и женского сердец, а также шага пехотинца, и физических — периодов звуковой волны) с историко-общественными циклами социальных катаклизмов (возникновения войн, революций, начала и крушения империй, образования и падения государств).

Обращает на себя внимание факт совпадения времени и места разработки Хлебниковым «математического понимания истории» и «основного закона времени» с рождением теории ноосферы В. И. Вернадского. Вре-

мя и место написания Хлебниковым «Нашей основы» зафиксировал в своих воспоминаниях В. О. Перцов:

«Весной 1919 г. он написал своего рода итоговую статью „Наша основа“, на которую постоянно ссылаются исследователи, относя ее к 1920 г. Вспоминаю, как Хлебников писал ее в Харькове для журнала „Пути творчества“, редактором которого был Г. Н. Петников, а я секретарем. Хлебников пришел ко мне в солдатской гимнастерке и в обмотках, без всяких материалов. Устроившись неловко около письменного стола,—видно было, что такой способ писания был для него не очень привычен,—он стал покрывать бумагу ровными строчками, как будто переписывал с готового текста, и не прерывал этого занятия, пока не кончились бутерброды с какой-то непонятной пайковой икрой эпохи военного коммунизма. К счастью, у меня был достаточный их запас, огромная статья написалась в один присест. Писалась она, как учебная или пропагандистская, для студентов, которые, как и я, увлекались Хлебниковым. Отсюда ее разделы: §1. Словотворчество. §2. Заумный язык. Утверждение азбуки. §3. Математическое понимание истории. Гамма будетлянина»[15].

Математическое описание истории было впервые дано Хлебниковым в его трактате «Учитель и ученик», где для расчета исторических циклов начала и крушений империй, образования и падения государств, возникновения революций и войн была предложена формула «$z = (365 + 48y)x$, где y может иметь положительные и отрицательные значения». Так для циклов падения государств было принято условие: «... если $y = 2$, а $x = 3$, то $z = (365 + 48 \times 2) \times 3 = 1383$. Паденья государств разделены этим сроком 〈...〉 в 534 году было покорено царство Вандалов; не следует ли ждать в 1917 году падения государства?» (*Творения, с. 587—589*). В последней фразе и еще в двух работах Хлебников предсказал гибель Российского государства в 1917 г.

Уже в 1919 г. в «Свояси» он высоко оценивал собственный прогноз, который не нашел соответствующего отклика у ученых:

«Блестящим успехом было предсказание, сделанное на несколько лет раньше, о крушении государства в 1917 году. Конечно, этого мало, чтобы обратить внимание на них ученого мира» (*Творения, с. 37*).

Произведения Хлебникова, а также подготовительные материалы и записи к ним пронизаны идеей единства природы и общества, пророческими прогнозами его развития. Выше уже обращалось внимание на предвидение поэта, обнаруженное в 1982 г. Вяч. Вс. Ивановым, открытия термоядерного источника энергии. Тогда же им были найдены записи Хлебникова 1908 г. с предсказанием основания «великого государства

в Африке»[16] в 1919 г., сбывшимся в январе того же года с провозглашением независимости Египта, в котором восстание тогда было подавлено Англией. Тем не менее спустя год, как сообщает исследователь, поэт записывает, что независимости Египта следует ожидать в 1922 г., и в точном соответствии с его прогнозом она была провозглашена в том же году.

Именно хлебниковский прогнозный инструментарий в виде сформулированного им «основного закона времени» подтолкнул автора данной статьи к разработке теории цикличности социоэкогенеза[17].

Не менее точные прогнозы обнаруживаются и в других художественных произведениях Хлебникова, причем сбывшиеся уже в наше время, спустя 65 лет после публикации их поэтом. Так, в фантастической повести «Ка», в которой воспроизведена сцена из жизни Древнего Египта, присутствует следующий пространственно-временной прогноз:

«Ка поставил в воздухе слоновый бивень и на верхней черте, точно винтики для струн, прикрепил года: 411, 709, 1237, 1453, 1871, а внизу на нижней доске года: 1491, 1193, 665, 449, 31. Струны, слабо звеневшие, соединяли верхние и нижние гвоздики слонового бивня ⟨...⟩ Ка заметил, что каждая струна состояла из 6 частей по 317 лет в каждой, всего 1902 года. При этом в то время, как верхние колышки означали нашествие Востока на Запад, винтики нижних концов струн значили движение с Запада на Восток. Вандалы, арабы, татары, турки, немцы были вверху; внизу — египтяне Гатчепсут, греки Одиссея, скифы, греки Перикла, римляне. Ка прикрепил еще одну струну: 78 год — нашествие скифов Адия Саки и 1980 — Восток» (*Творения, с. 532*), из чего следует, что в 78 г. скифы Адия Саки, двигаясь с Востока на Запад, завоевали Европу, а через 1902 года, в 1980 г., Хлебниковым прогнозировалось перемещение войск с Запада на Восток для участия в войне с какой-то восточной страной.

Р. В. Дуганов обратил внимание на данный фрагмент текста Хлебникова и связал его с недавними событиями локальной ирано-иракской войны. Но фактически в марте 1980 г. началась война СССР с афганской оппозицией (через 3 месяца после ввода войск 27 XII 1979 г.), в связи с сопротивлением которой она сопровождалась периодическим обновлением «ограниченного контингента» западными формированиями советских войск, в течение почти 10 лет постоянно перемещавшими с Запада на Восток. В целом по значению и влиянию на общемировой политический процесс второй половины XX века эта война может сравниться только с вьетнамской.

Таким образом, подтвердился еще один прогноз Хлебникова, осуществленный им с помощью предложенной универсальной формулы определения циклов повторения катаклизмов в развитии человеческого об-

щества в виде войн, революций, падения государства и т. д. Эта формула была им открыта еще летом 1911 г.:

«Сегодня в ночь на Ивана Купала я сорвал (цветок) папоротника», на что указал Р. В. Дуганов[18], увязав ее с высказыванием ученика в трактате 1912 г. «Учитель и ученик»: «Ясные звезды юга разбудили во мне халдеянина. В день Ивана Купалы я нашел свой папоротник — правило падения государств» (*Творения, с. 589*).

Сравнительный анализ произведений Хлебникова, написанных с 1911 по 1920 годы, показывает, что в это время при расчете различных циклов общественного развития в своих опубликованных работах он оперировал годами и только в конце 1920 г. перешел к расчетам с точностью до дней, которые до этого фигурировали у него в письмах и дневниковых записях. Сам поэт в ДС зафиксировал момент открытия им «основного закона времени»: «Чистые законы времени мною найдены 20 года... именно 17. XI.» (*ДС, 1, 3*; здесь опечатка, правильно — XIII, см.: *Творения, с. 711*). В воззвании к человечеству «Всем! Всем! Всем!» Хлебников так сформулировал этот закон:

«Воля! Воля будетлянская!

Вот оно! Вот оно! Желанное, родимое! Упавшее из птичьей стаи. Наше прекрасное откровение и сновидение в одеждах чисел.

Дар права всем государствам земного шара (все равны — нет любимцев и пасынков) быть разбитыми через 3^n дней после своей победы. Равным образом подыматься и с пением лететь кверху через ⟨2^n⟩ дней после падения и слома крыл о камни рока. Падать в пропасть через 3^n дней после стояния на горе. ⟨...⟩

Разве до нас строились законы, которых нельзя нарушить! Только мы, стоя на глыбе будущего, даем такие законы, какие можно не слушать, но нельзя ослушаться. Они нерушимы» (*Творения, с. 635*).

Последние строки свидетельствуют об очень высокой оценке самим поэтом сформулированного им закона. Буквально через две недели после его открытия, В. Хлебников пишет 3 января 1921 г. художнику В. Д. Ермилову:

«Открыл основной закон времени и думаю, что теперь так же легко предвидеть события, как считать до 3.

Если люди не захотят научиться моему искусству предвидеть будущее ⟨...⟩, я буду обучать ему лошадей. Может быть, государство лошадей окажется более способными учениками, чем государство людей.

Лошади будут мне благодарны, у них, кроме езды, будет еще один подсобный заработок: предсказывать людям их судьбу и помогать правительствам, у которых еще есть уши» (*НП, 385*).

Поэт предчувствовал непонимание открытых им законов современниками и, высказываясь с сарказмом по отношению к представителям рода человеческого, предпочитал иметь дело с лошадьми. Есть немало примеров неприятия хлебниковских исканий, которые многими воспринимались как бредни сумасшедшего поэта. Однако и здесь были исключения. Дмитрий Петровский в своих воспоминаниях свидетельствует:

«Вячеслав Иванов любил и ценил Хлебникова, только жалел, что тот уходит от поэзии и увлекается своими „законами", хотя самому ему идея Хлебникова — свести все явления к числу и ритму и найти общую формулу для величайших и мельчайших и, таким образом, возвысить мир до патетического — была близка»[19], то есть что один из авторитетнейших поэтов и теоретиков культуры России того времени высоко оценивал Хлебникова как поэта и мыслителя.

В *ДС* и других произведениях и письмах Хлебникова 1921—1922 гг. многократно встречаются формулы и примеры расчетов по ним циклов различных исторических событий, в основном, уже произошедших в прошлом. Причем, иногда в спешке поэт забывал о високосных годах и делал погрешности в расчетах. Так в *ДС* приведена взаимосвязь между двумя историческими событиями, суть и характер которых активно обсуждались в последние годы. Речь идет о следующей хлебниковской фразе, интерпретируемой как расплата за антидемократическое решение царя: «Самодержец Николай Романов был 16 VII 1918 расстрелян через $3^7 + 3^7$ дней после роспуска думы 22 VII 1906 г.» (*ДС*, *1*, *8*).

Проверка показала, что между указанными двумя датами существует расстояние в 12 лет без 6 дней, а $3^7 + 3^7$ дней равняются 12 годам без 9 дней, так как среди этих лет присутствовало 3 високосных года, факт наличия которых Хлебников в данном расчете упустил. И все-таки приведенная им зависимость имела место. В действительности царская семья была расстреляна ночью уже следующих суток, т. е. 17. VII. 1918 года.

Решение о роспуске Государственной думы Николай II вместе с П. А. Столыпиным принял за две недели, а механизм отставки лиц, противодействующих этому решению, был запущен за 2 дня до свершения самого акта прекращения ее деятельности, о чем рассказал в своих мемуарах П. Н. Милюков[20]. Таким образом, решение о роспуске думы за 2 дня до его объявления, то есть 20. VII. 1906 г., было запущено и историческое событие стало неотвратимым, в связи с чем именно такие поворотные решения и выступают в качестве моментов начала ускорения или замедления исторических процессов, изменяющих плотность исторического времени.

Обращает на себя внимания спаренная формула ($3^n + 3^n$), которая при $n = 7$ приближается к 12 годам, $n = 8$ — к 36 годам (без 27 дней),

$n = 9$—к 108 годам (без 81 дня). Следует отметить, что в «основном законе времени» чаще встречается именно такая ее форма: $3^n + 3^n$. Так Хлебников в письме от 14 марта 1922 г. к своему другу художнику П. В. Митуричу, через три месяца проводившему его в последний путь, понятным языком формулирует свой закон, приводя два примера его исполнения:

> «Мой основной закон времени: во времени происходит отрицательный сдвиг через 3^n дней и положительный через 2^n дней; события, дух времени становится обратным через 3^n дней и усиливает свои числа через 2^n; между 22 декабря 1905, московским восстанием, и 13 марта 1917 прошло 2^{12} дней; между завоеванием Сибири 1581 г. и отпором России 1905 25 февраля при Мукдене прошло $3^{10} + 3^{10}$ дней. Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно на палубе предвидения будущего. Чувство времени исчезает, и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством» (*V, 324*).

Данный фрагмент текста Хлебникова можно интерпретировать как обнаруженную им закономерность, в которой через 2^n дней после начала определенного исторического процесса социум получает дискретные порции (кванты) энергии, усиливающие этот процесс, а через 3^n дней—ослабляющие его. Причем в качестве последнего примера поэт приводят снова спаренную ($3^n + 3^n$), где $n = 10$. Следует отметить, что «основной закон времени» Хлебникова для разнонаправленных его векторов выявляет себя, как правило, при n, близких к 9 (отвечающей в спаренном ее варианте $3^9 + 3^9$ «вековому» 108-летнему периоду), т. е. $n = 9 \pm 1 \div 4$. Поэт говорит здесь об открытом им «духе времени», который в разные исторические периоды развития общества может сильно отличаться, вплоть до «обратного» за счет «отрицательного сдвига» событий. При этом прошлое и будущее время им оцениваются как физические поля, расположенные сзади и впереди по отношению к настоящему, аналогично физическим полям пространства.

Велимир Хлебников выражал свою мысль и без поэтических метафор, в очень концентрированном виде. Так в письме В. Э. Мейерхольду от 18 февраля 1921 г. он лаконичным научным языком дает очень высокую оценку своему открытию «основного закона времени», имеющего системный характер и охватывающего различные области знаний: «Что касается меня, то я добился обещанного переворота в понимании времени, захватывающего область нескольких наук, и мне необходим мандат для напечатания моей книги» (*V, 318*).

Эта книга, вернее отрывок из *ДС* (л. 1), вышла спустя год, перед смертью поэта. В ней Хлебников не успел сказать человечеству все, что хотел

и мог сказать, и посчитал очень важным еще раз подчеркнуть, что в *ДС* нет ничего вымышленного и нафантазированного:

«Я не выдумывал эти законы; я просто брал живые величины времени, стараясь раздеться донага от существующих учений, и смотрел, по какому закону эти величины переходят одна в другую, и строил уравнения, опираясь на опыт» (*ДС, 1, 6*). Высказанные в этой работе идеи Хлебникова имеют прямую перекличку с возникшим как бы из этих мыслей поэта рядом современных теорий развития природы и общества, авторы которых, возможно, и не читали его.

За 15 лет до смерти и выхода ДС, будучи студентом естественного отделения Казанского университета, Хлебников писал: «Естествознание переживает период, который очерчивает время восхода светила. Это светило — понятие энергия — способность изменения в пространстве. Это равноценно оказалось применимым для целого мира понятий, которые оно дало от себя, как почки от семени. Но огромная группа жизненных фактов осталась вне этой переоценки: это и есть материя. Материя есть группа жизненных фактов, не сведенных еще на понятие энергии» (РНБ, ф. 1087, № 37, л. 1).

Эта мысль созвучна основной идее — введения наряду с пространством и временем параметра энергии, обусловливающей рождение пассионарных людей, в теорию этногенеза Л. Н. Гумилева. Мы находим в ней оригинальную интерпретацию исторического времени, истоки которой восходят к его восприятию в древней китайской цивилизации: «великий историк древнего Китая Сыма Цянь... предложил условное деление известной ему истории на периоды. Более того, он открыл в этих периодах реальную сущность исторического времени, которое не сходно ни с циклическим календарем, ни с физическим линейным временем. Историческое время — это, по его мнению, цепочки событий, связанных причинностью. Они конечны: начавшись с какого-то, иногда даже незаметного, факта, события текут как лавина, до тех пор, пока не иссякнет энергия, а остатки „материала", вовлеченного в процесс, не улягутся в покое. Тогда, по Сыме Цяну, начнутся новые процессы, неповторимые в деталях, но сходные в общих чертах».

Отталкиваясь от такого понимания исторического времени и оценивая его точки отсчета через некие энергетические импульсы, воспринимающиеся как «пассионарные толчки», задающие развитие этнических процессов, Л. Н. Гумилев создал универсальную модель этногенеза. «Эта модель иллюстрирует частный случай проявления второго начала термодинамики (закона энтропии — получение первичного импульса энергии системой и затем последующая растрата этой энергии на преодоление сопротивления среды до тех пор, пока не уравняются энергетические по-

тенциалы...). Эта модель знакома кибернетикам, но для объяснения этнической истории применена впервые. Установление наличия природной закономерности прояснило характер взаимоотношения человечества с природной средой. Мы, люди, часть природы, и ничто натуральное нам не чуждо. В природе все стареет: животные и растения, люди и этносы, культура, идеи и памятники. И все преображаясь, возрождается обновленным; благодаря этому диалектическому закону развивается наша праматерь — биосфера»[21].

Здесь очевидна прямая перекличка с учением В. И. Вернадского, от мыслей которого и шел Л. Н. Гумилев при создании теории этногенеза, что отметил в своем основном труде[22]. Но, к сожалению, при формировании основной идеи этногенеза мимо него прошла уже сформулированная в основных положениях за десятилетие до этого теория причинной или несимметричной механики, включающая в себя изменения физических свойств времени, пулковского астронома Н. А. Козырева, напрямую перекликающаяся с пониманием категории времени Хлебниковым. Это тем более удивительно, что Гумилев лично был знаком с Козыревым еще по ГУЛАГу и, наверняка, общался с ним в родном Петербурге уже на свободе. В то же время в книгах Л. Н. Гумилева, по крайней мере, ссылок на труды и мысли Н. А. Козырева нет. А ведь в его судьбе Гумилев сыграл значительную роль, оставившую отпечаток на всю последующую жизнь, а точнее на сохранении этой жизни. А. Н. Дадаев, автор предисловия к изданию трудов Н. А. Козырева, пишет, что над Козыревым в 1942 г. нависла смертельная опасность: «Верховный суд РСФСР счел приговор Таймырского суда слишком либеральным и заменил его расстрелом, который навис над крамольным Козыревым.

Находившийся в том же лагере Л. Н. Гумилев ⟨...⟩ предсказал Козыреву, пользуясь искусством хиромантии, что приговоренному не бывать расстрелянным. Отсутствие „расстрельной команды“ в Дудинке вряд ли послужило причиной оттяжки времени для дополнения нависшего приговора. Стране был нужен никель.... По прошествию определенного срока Верховный суд СССР восстановил решение Таймырского суда относительно „вины“ Козырева, Предсказание Гумилева оказалось пророческим и в других случаях смертельной опасности, нередко грозившей астроному на далеком Севере»[23].

Попытаемся кратко раскрыть суть теории Н. А. Козырева и целесообразность ее использования для обоснования причинности возникновения пассионарности в этногенезе Л. Н. Гумилева, который обнаружил также синхронизацию пассионарных толчков с экстремумами солнечной активности[24]. Их влияние на социум и биосферу Земли глубоко исследовал выдающийся русский ученый А. Л. Чижевский[25], которого еще перед

второй мировой войной международная научная общественность выдвинула на Нобелевскую премию, называя Леонардо да Винчи XX века. Чем же обусловлен механизм изменения как солнечной активности, так и коррелируемой с ними пассионарности и активности социума? Возможный вариант ответа на этот вопрос дает теория Козырева, из которой следует определенная интерпретация активных свойств времени «при изучении биологических полей явления:

1. Время представляет собой явление природы с разнообразными свойствами, которые могут быть изучены лабораторными опытами и астрономическими наблюдениями.

2. Время, кроме пассивного свойства „длительности", измеряемого часами, обладает еще активными свойствами, благодаря которым время может воздействовать на ход событий.

3. Активные или физические свойства времени могут противодействовать обычному ходу процессов, ведущему к разрушению организованности, и поэтому быть началом, противодействующим смерти систем. Поэтому свойства времени должны иметь особенное значение в биологических процессах.

4. Активные свойства времени — его течение и плотность — связывают весь Мир в единое целое и могут осуществлять воздействие друг на друга явлений, между которыми нет прямых материальных связей, что может объяснить факты взаимодействия биологических объектов, находящихся на большом удалении или изолированных друг от друга ⟨...⟩ Допустим, что некоторым приемом нам удалось изменить ход времени в заданной материальной системе. При этом нам, может быть, и удастся изменить напряжения в системе, а следовательно, ее энергию. Но принципиально невозможно изменить общее количество движения системы, то есть получить импульс, равносильный внешнему воздействию. Значит, время может быть носителем энергии, но не импульса. Время является материальной реальностью, не имеющей импульса. Образно выражаясь, от времени нельзя оттолкнуться, и оно не может быть крыльями космического полета»[26].

Данные фрагменты текста Н. А. Козырева освещают основные положения его теории активных свойств времени, своеобразным дополнением которой является «основной закон времени» В. Хлебникова. Если теория Козырева объясняет, откуда берется энергия, воздействующая на различные виды биосферы, в том числе на социум, то есть указывает на причины возникновения и выживания каких-либо социальных систем, их расцвета, упадка и гибели, то «основной закон времени» Хлебникова представляет собой модель для расчета переломных моментов историче-

ского времени, своего рода точек бифуркации, потенциально являющихся катастрофическими. В этих точках возникают процессы изменения плотности времени, являющиеся мгновенными генераторами энергии, в том числе пассионарной, которая дискретными порциями (квантами) поддерживает, усиливает или гасит, вплоть до остановки, разнообразные процессы развития биосферы, в том числе и социума.

Постулирование связи времени и причинности не является открытием Н. А. Козырева. Еще три столетия назад Г. В. Лейбниц оценивал временной порядок событий как результат причинно-следственного порядка. Однако исследования современных философов — Г. Рейхенбаха, Дж. Уитроу, А. М. Мостепаненко[27] указали на возможность обратной связи: в основе причинно-следственного порядка лежит временной порядок, а не наоборот, как это впервые сформулировал Лейбниц. Теория Козырева вскрывает физический механизм именно такого представления о направленности времени, обусловливающей и направленность причинно-следственных связей, в том числе в развитии социальных систем.

Проблеме автоколебательных циклов в социальных системах во взаимосвязи с исследованиями В. Хлебникова в данном сборнике посвящена статья Б. М. Владимирского. В ней глубоко проанализированы различные циклы развития социокультурной сферы с учетом выявленной синхронности пиков их волнообразных колебаний с экстремумами флуктуаций природной среды. Однако, кроме упоминания про «периодические экономические кризисы, изучавшиеся К. Марксом», автор совершенно не касается теории экономических циклов, сегодня наиболее изученных среди различных флуктуаций социальных систем. К. Маркс не внес в нее чего-либо нового, но довольно подробно описал и проанализировал в «Капитале» промышленный или деловой цикл продолжительностью в 7—11 (8—10) лет, впервые открытый еще в начале второй половины XIX века французским физиком и экономистом К. Жюгляром.

В конце XIX — начале XX веков ученые многих стран уделили внимание разработке теории экономических кризисов и циклов. В результате этих исследований они пришли к выводу о возможном превращении теории кризисов в теорию общих циклов конъюнктуры, высказанному еще в 1904 году немецким ученым В. Зомбартом. В 1913 г. голландский экономист Я. Ван Гельдерен впервые сформулировал его как тезис о наличии, наряду с «обычными» среднесрочными (7—11 лет) промышленными кризисами, более продолжительных экономических циклов, охватывающих весь воспроизводственный процесс. Таким образом, тезис о единственности экономического цикла был поколеблен, и понадобилось еще четверть века, чтобы идея множественности циклов приобрела устойчивую научную парадигму.

Комментируя синхронность различных циклов, выдающийся французский историк, руководитель научной школы «Анналы» Ф. Бродель в третьем томе книги «Время мира» (сравните с названием книги В. Хлебникова «Время мера мира», вышедшей в 1916 г. с описанием первого варианта «основного закона времени», определяющего «лучи народов»), своего фундаментального труда по материальной цивилизации, экономике и капитализму в XV—XVIII веках, писал: «Для различных циклов они были названы по именам экономистов: цикл Китчина — это краткий, трех-четырехлетний цикл; цикл Жюгляра, или цикл, укладывающийся в рамки десятилетия, длился 6—8 лет; цикл Лабруса (его также именуют интерциклом или междудесятилетним циклом) продолжается 10—12 лет и даже больше; он охватывал нисходящую ветвь Жюгляра (т. е. длящуюся 3—4 года) и завершенный Жюгляр, которому не удалось движение по восходящей и который вследствие этого остался на прежнем уровне. То есть в целом — полу-Жюгляр, а затем полный Жюгляр... Что касается гиперцикла, или цикла Кузнеца (удвоенного цикла Жюгляра), то он длился бы два десятка лет»[28]. Таким образом, циклов много, они синхронизируют и как бы вкладываются друг в друга.

Приведенный у Броделя краткосрочный цикл длительностью 3—4 года был обнаружен американским ученым Дж. Китчиным в 20-е годы XX века. Практически в это же время выдающийся русский ученый-экономист Н. Д. Кондратьев, будущий узник ГУЛАГа, не вышедший из его застенков, открыл большие циклы конъюнктуры, названные в дальнейшем «длинными волнами Кондратьева» или сокращенно «К-волнами». Их протяженность в среднем составила около 55 лет. Причем, две соседние «К-волны» не похожи друг на друга, но идущие через одну имеют много сходного. Если в циклах «рубежа веков» более значительны технологические перемены, то в циклах «середины века» — социальные. В частности, буржуазная революция 1848 года была первоначальным историческим событием, начавшим процесс приведения в соответствие нового технологического уклада институциональной структуры общества в XIX веке. В XX веке аналогичную роль выполнила вторая мировая война. К сожалению, история и социум в ней выбирают далеко не всегда лучшие средства для разрешения противоречий.

Уже в 90-е годы ученым-геофизиком и космофизиком С. Л. Афанасьевым[29] современными методами спектрального анализа была проведена обработка временной статистики экономических показателей, использованной Н. Д. Кондратьевым и его оппонентом Д. И. Опариным еще в 20-е годы при расчете больших циклов конъюнктуры. В результате им была обнаружена синхронизация двух «К-волн» с 108-летним перигелиево-затменным циклом, который прошел у Афанасьева в его системе, включаю-

щей 17 классов геологических циклитов под номером 13. Эта цифра — самая сакральная в миросозерцании многих людей. А Хлебников придавал особое значение числу 13, что зафиксировано, в частности, в воспоминаниях Дм. Петровского: «— Тринадцатый — Этого только и нужно было Хлебникову. Возглас „Тринадцатый" вышиб его из санок (тринадцать было его любимое число)»[30].

Таким образом, две соседние «К-волны» как бы вкладываются в 108-летний «вековой» цикл, который соответствует и «основному закону времени» Хлебникова: 3^n+3^n дней при $n = 9$. Более того, 108-летние историометрические циклы России распадаются на 36-летние подциклы, которые соответствуют указанной формуле Хлебникова при $n = 8$. Отталкиваясь от этих идей, автором данной статьи была произведена периодизация цикличного развития общественных процессов в истории социумов Киевской Руси, Московского царства и России, включая советский и постсоветский ее периоды. Так, в последней, по определению писателя-историка Я. А. Гордина, 300-летний петровско-большевистской эре военно-бюрократического правления в России (1689—1989 гг.) прослеживаются три 108-летних цикла, каждый из которых начинается в недрах предыдущего, что было обнаружено и в механизме образования «К-волн».[31]

Первый 108-летний цикл состоит из трех 36-летних подциклов: петровской эпохи (1689—1725), эпохи «безвременья» (1725—1761) и екатерининской эпохи (1761—1797). Обращает на себя внимание закрепившееся в истории название второго подцикла как эпохи «безвременья». Несмотря на смену 7 императоров, историческое время в эту эпоху как бы остановилось, и, если использовать терминологию Козырева, уменьшилась его плотность, наполненность историческими событиями.

Второй 108-летний цикл начинается с реформаторских идей Великой французской революции, на проникновение и попытку реализации которых в России ушел идеологический 36-летний подцикл (1789—1825), в конце которого декабристы вышли на площадь. Через 36 лет, в 1861 г., Александр II отменил крепостное право и начал политические реформы в России, которые завершились еще через 36 лет, уже после его смерти, финансово-экономической реформой С. Ю. Витте, в результате окончания которой в 1897 г. в России появилась твердая валюта — «золотой рубль».

Со смерти царя-реформатора Александра II, которого народовольцы убили в 1881 г., начинается последний 108-летний цикл, также распавший на три ярко выраженных 36-летних подцикла: 1881—1917, 1917—1953, 1953—1989 годы. Весь этот цикл пронизан идеей насильственного свержения законной власти и установления диктатуры тоталитарного типа,

утвердившей себя в советский период. 72 года этого периода в явном виде распадаются на 12-летние подциклы по следующим переломным годам: 1917—1929—1941—1953—1965—1977—1989. А ведь $3^7 + 3^7$ дней по Хлебникову и составляет 12 лет.

Разложение циклов фиксируется и по триадам более коротких подциклов. Ведь 12-летний период распадается на три 4-летних, к которым близок деловой цикл Китчина, а история России XX века сквозь зеркальную призму 4-летних подциклов как первичных квантов исторического времени, в первой и второй половинах нашего столетия рассмотрена в работах Е. Наклеушева и Г. Кваши[32]. Но 4 года—это $3^6 + 3^6$ дней, по Хлебникову. Просматриваемый в его «основном законе времени» принцип троичности представлен как универсальный в книге Павла Флоренского «Столп и утверждение истины»[33], что подтверждается результатами исследований современных ученых В. И. Кузьмина и В. Д. Наливкина:

> «Наиболее известны и привычны циклы развития во времени. Циклично развиваются и живые, биологические и неживые, например, геологические объекты. Геологические циклы образуют иерархическую систему равномерных ритмов длительностью от 1 года до 500—600 млн. лет (у С. Л. Афанасьева максимальный геологический цикл первого класса равен 4370 млн. лет, второго класса—1457, третьего класса—486 млн. лет, т. е. соотношения их длительности кратны 3). Соотношение между их иерархическими уравнениями близко к 3. Такое же соотношение имеется между периодами обращения планет ⟨...⟩ цикличность существует во времени, в пространстве, в массах, т. е. охватывает все стороны природы. Соотношения иерархических уровней во всех явлениях тяготеют к одним и тем же числам ⟨3^n⟩. Существует и иерархия иерархических уровней. По-видимому, эта единая иерархическая, количественная система циклов и является основой единства всей природы...»[34].

Петровско-большевистская эра окаймлена двумя 36-летними подциклами входа в эту эру (1653—1689) и выхода из нее (1989—2025 гг.). В 1653 г. состоялся последний Земский собор—важнейший атрибут власти в Московском царстве. На этом соборе было принято решение о присоединении Украины, ставшее моментом начала собирания земель Российской империи, к которой каждый очередной царь или Генеральный секретарь старался добавить еще одну-две территории, а некоторым удалось и больше. Особого, непревзойденного успеха в этом направлении в советское время добился И. В. Сталин, в год смерти которого исторический процесс получил отрицательный сдвиг и поменял знак на обратный, по Хлебникову и Козыреву.

Таким образом, большевики были достойными продолжателями захватнической имперской политики Романовых. Пророчески предчувствовал это М. Волошин еще в начале 20-х годов XX века в поэме «Россия»: «Великий Петр был первый большевик... Дворянство было первым РКП. ... Земли российской первый коммунист—граф Алексей Андреич Аракчеев... Его посев взлелеял Николай, десятки лет удавьими глазами медузивший засеченную Русь»[35].

1653 г. был годом окончания 300-летней эры Московского Царства (1353—1653), а за 108 лет до начала ей предшествовала 300-летняя эра Киевской Руси (945—1245) с 36-летним периодом (908—944 гг.) вхождения в нее при князьях Олеге и Игоре. Столь длительный 108-летний переходный период от Киевской Руси к Московии объясняется тем, что, по Гумилеву, он разделяет два разных этногенеза, один из которых закончился с закатом Киевской Руси в первые годы татаро-монгольского ига, а другой начался с постепенного освобождения от него и собирания земель будущего Московского царства. Для окончания полного цикла последнего этногенеза должна осуществиться по крайней мере еще одна 300-летняя эра, которая предположительно начнется в 2025 г.

В 2025 г. наиболее вероятен окончательный исход из нашего общества тоталитаризма, начавшегося с разгона большевиками Учредительного собрания 19 января 1918 г., в результате чего на крови народа, в том числе и рабочих, установилась их диктатура, продолжавшаяся до недавнего времени. Верность выбора этой даты в качестве исходной точки коммунистической диктатуры в СССР подтверждает путч 19 августа 1991 г., попытка которого состоялась ровно через 73 года 7 месяцев (точно по Нострадамусу)[36], и расчеты по хлебниковским «лучам народов», по которым через $3^8 + 3^8$ дней от этой даты, 23 декабря 1953 г. был расстрелян Берия, со смертью которого возврат к неосталинизму стал невозможен, а вектор исторического времени получил отрицательный сдвиг и поменял свой знак на противоположный.

Через $3^9 + 3^9$ дней от даты разгона Учредительного собрания большевиками, 30 октября 2025 г., по тому же Нострадамусу: «Конец октября двадцать пятого года, и век двадцать первый с тягчайшей судьбой. Крушители веры своих устыдятся народов...»[37], трактуется его интерпретаторами как окончательный исход тоталитаризма, взращенного коммунистической диктатурой, из нашего общества.

Из приведенных примеров можно оценить, насколько продуктивным становится использование открытого Хлебниковым «основного закона времени» в прогнозных расчетах. Категории времени все большее внимание уделяют в исследованиях различных наук, работы в этой области систематизировал недавно А. П. Левич[38]. Сбывается пророческое выска-

зывание В. И. Вернадского: «Наука XX столетия находится в такой стадии, когда наступил момент изучения времени, также как изучается материя и энергия, заполняющие пространство»[39].

Одним из пионеров этого научного направления, пророчески предугадавшим будущее открытие времени как физической субстанции, являющейся генератором процессов жизни во Вселенной, в том числе развития цивилизации Земного шара, был великий русский поэт Велимир Хлебников. По его проекту, Общество 317 Председателей земного шара, самых умных людей планеты, должно было спасти Землю от грядущих природных и социальных катаклизмов.

Другой русский поэт и мыслитель Даниил Андреев открыл метафилософию истории, запечатленную в книге «Роза мира». В ее терминологии он утверждал, что в многослойной Вселенной в высших из ее физических слоев число временных измерений достигает «огромной цифры — двести тридцать шесть»[40]. Еще в 1940 г. Даниил Андреев написал стихотворение «Хлебников», входящее в цикл «Крест поэта» и глубоко вскрывающее трагичность его личности и судьбы:

Как будто музыкант крылатый —
Невидимый владыка бури —
Мчит олимпийские раскаты
По сломанной клавиатуре.
Аккорды... лязг — И звездный гений,
Вширь распластав крыла видений,
Вторгается, как смерть сама,
В надтреснутый сосуд ума.

Быт скуден: койка, стол со стулом.
Но все равно: он витязь, воин;
Ведь через сердце мчатся с гулом
Орудия грядущих боен.
Галлюцинант... глаза — как дети...
Он не жилец на этом свете,
Но он открыл возврат времен,
Он вычислил рычаг племен.

Тавриз, Баку, Москва, Царицын
Выплевывают оборванца
В бездомье, в путь, в вагон, к станицам,
Где ветр дикарский кружит в танце,
Где расы крепли на просторе:
Там, от азийских плоскогорий,
Снегом колебля бахрому,
Несутся демоны к нему.

Сквозь гик шаманов, бубны, кольца,
Все перепутав, ловит око
Тропу бредущих богомольцев
К святыням вечного Востока.
Как феникс русского пожара,
Правителем земного шара
Он призван стать — по воле «ка»!
И в этом — Вышнего рука.

А мир-то пуст... А жизнь морозна...
А голод точит, нудит, ноет...
О, голод, смерть — защитник грозный
От рож и плясок паранойи!
Исправить замысел безумный
Лишь ты могла б рукой бесшумной.
Избавь от будущих скорбей:
Сосуд надтреснутый разбей.[41]

В точном соответствии с открытым Хлебниковым «основным законом времени» через $3^8 + 3^8$ дней от своего рождения, находясь в Персии, поэт заболел, что в конце концов и свело его в могилу на 37-м году жизни. По воспоминаниям А. А. Бруни-Соколовой, за всю ее 85-летнюю жизнь она «не встречала ничего более трагического, чем эта смерть, и вообще — чем весь образ „горящего“ Хлебникова ⟨...⟩ Мир праху твоему, мир и твоему духу, сгоревший в пламени своего гения и все же горящий в свете своего творчества, дорогой Велимир Хлебников!»[42]

КОММЕНТАРИИ

В настоящую книгу, состоящую из двух разделов, включены статьи о Хлебникове, написанные в 1910—1940-х гг. современниками поэта, а также работы отечественных и зарубежных исследователей, написанные в последние годы главным образом для этого издания. Кроме того, в нее вошли отдельные воспоминания о поэте. В связи с этим возник ряд несоответствий в названиях произведений и в написании псевдонима поэта: в первом разделе мы оставляем еще неустойчивое написание через -е-, а во втором — правильное унифицированное: Велимир.

Книга долгое время находилась в производстве в издательстве «Советский писатель», и невыход ее в свет имеет уже свою печальную «историю». Она была подписана к печати еще в августе (!) 1991 г. (за несколько дней до путча), была доведена до «пленок», но по известным причинам тогда не была напечатана. В 1994 г. нами был получен большой грант от Фонда Сороса на издание книги. Рукопись готовой книги была передана в маленькое частное издательство «Радикс», которое не выпустило книгу в свет, и издание снова «заморозилось». Так как издание сборника растянулось на много лет, ряд статей, написанных для нашего сборника, был опубликован авторами в других изданиях. Однако мы решили оставить эти статьи в составе книги, чтобы не нарушать сложившуюся ее структуру.

Тексты цитируются по «Собранию произведений» Велимира Хлебникова (т. I—V, Л., 1928—1933), вышедшему под редакцией Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова, отсылки даются по схеме: номер тома обозначен римской цифрой и через запятую указан номер страницы; по «Неизданным произведениям» (1940), вышедшим под редакцией Т. С. Грица и Н. И. Харджиева: НП и через запятую — номер страницы; а также по «Творениям» (М., 1986 — составление и комментарии В. П. Григорьева и А. Е. Парниса, предисловие М. Я. Полякова): Творения. При цитировании работы Р. О. Якобсона «Новейшая русская поэзия» ссылки даются на настоящее издание, но в ряде случаев указывается первое, пражское, издание (1921); ссылки на издание «Досок судьбы» (М., 1922—1923, л. 1—3) по типу: ДС, 1, 12. Библиографические описания в комментариях не всегда унифицируются. Цитаты из произведений Хлебникова преимущественно выправлены по пятитомнику, «Творениям» и другим авторитетным изданиям. Текстологическая работа в первом разделе книги, кроме специально оговоренных случаев, осуществлена А. Е. Парнисом.

Комментарии к статьям первого раздела, кроме автокомментариев Р. О. Якобсона, написаны публикаторами, что в каждом отдельном случае оговаривается. В этом же разделе в постраничных сносках указаны источники, по которым публикуются тексты.

Орфография и пунктуация максимально приближены к ныне действующим правилам. Характерные для Хлебникова и его современников написания некоторых слов и имен оставлены без изменения.

Иллюстративный материал, часть которого публикуется впервые, предоставлен А. Е. Парнисом.

Особую благодарность выражаем Н. Н. и Н. В. Перцовым, которые в процессе подготовки книги к печати ознакомились с ней и высказали ряд ценных замечаний.

СОВРЕМЕННИКИ О ПОЭТЕ

Р. О. Якобсон

Новейшая русская поэзия

Набросок первый: Подступы к Хлебникову

[1] Фрагментарность нижеследующего и отсутствие строгой локализации ни в коем случае не опорочивают метода: поскольку не накоплено научно интерпретированного материала, возможны только рабочие эскизы типа диалектологических заметок «об особенностях».

[2] Ср.: Marinetti F. T. Fondazione e Manifesto del Futurismo.—Teoria e invenzione futurista. Milano, 1968, с. 7 сл.

[3] Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. СПб., 1790 (фотографически воспроизведено в 1935 г., М.-Л., с. 356 сл.).

[4] См.: Marinetti F. T. Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica (1914).—Указ. соч., с. 90 сл.

[5] Ср.: [Крученых А.] Новые пути слова.—В сб.: «Манифесты и программы русских футуристов». Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967, с. 72.

[6] Манифесты итальянского футуризма (пер. В. Г. Шершеневича). М., 1914. Ср. «Le parole in libertà» в указ. соч. Маринетти, с. 61.

[7] См: Altenberg Peter. Was der Tag mir zuträgt. Berlin, 1913, с. 6.

[8] Щерба Л. В. Русские гласные в качественном и количественном отношении. СПб., 1912, с. 2. [Переиздано фототипическим способом в изд. «Наука», Л., 1983.—Сост.]

[9] См.: Saran F. Deutsche Verslehre. München, 1907, с. 7.

[10] См.: Sperber H. Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung. Halle, 1914, с. 19 сл.

[11] Московский телеграф, 1827, часть 15, № 10.

[12] Сын отечества, 1829, часть 125, № 15.

[13] Ончуков Н. Северные сказки. СПб., 1909, с. 74.

[14] Гильфердинг А. Ф. Онежские былины. СПб., 1873, с. 1088 (№ 227).

[15] Ср. гиперболу обыденной речи: «Ну,—одна нога здесь, другая нога там,—живо!»

[16] Соответствующий прием по отношению не к сюжетному построению, а к отдельному слову, ср., например, у Белого, где он мотивирован бредом: «Наши пространства не ваши; все течет там в обратном порядке... и просто Иванов там японец какой-то, ибо фамилия эта, прочитанная в обратном порядке, японская: Вонави» (*«Петербург»*).

А вот другая мотивировка у того же поэта: «Модернист срывается головою вниз; и с ним летит „Критика чистого разума", которую он продолжает читать снизу вверх и справа налево: вместо *разума* он читает какую-то восточную ерунду, если только не восточное заклинание, ибо он читает „амузар"...»

И уже, кажется, без всякого оправдания у Д. Бурлюка: *рехамкирап, тенибак* (парикмахер, кабинет).

[17] Ср. романические развязки типа: по одним сведениям.... по другим...

[18] Сын отечества, 1829 г.

[19] См.: Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig, 1918, с. 12, сл., 84 сл.

[20] Сидоров А. В защиту книги.—Труды и дни, 1912, № 3, с. 71.

[21] Брюсов В. Далекие и близкие. М., 1912, с. 54.

[22] Об искусстве поэзии. XXI.

[23] См.: Гумилев Н. С. Собрание сочинений, т. IV. Вашингтон, 1968, с. 323 сл. [См. наст. изд., с. 18].

[24] Ср.: Чуковский К. Высокое искусство. О принципах художественного перевода. М., 1964, с. 170.

[25] См.: Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1914, с. 119 и 117.

[26] Ср.: Брик О. Ритм и синтаксис.—Новый Леф, 1927, № 4, с. 29.

[27] См.: Атеней, 1828, Евгений Онегин, статья В.

[28] Афанасьев А. Н. Русские народные сказки. Под ред. А. Е. Грузинского, т. V. М., 1914, с. 238.

[29] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, т. I. М., 1956, с. 628.

[30] См.: Сахаров И. П. Сказания русского народа. М., 1836.

[31] См.: Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., I, СПб., 1900; Бессонов П. А. Детские песни. М., 1868.

[32] Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, т. I. М., 1904, с. 376 (№ 85). (Здесь с определенной ритмической локализацией связан определенный суффикс.)

[33] Так же точно in statu nascendi подается, напр., обновленная семантика «словечек» Достоевского, муссируемых на протяжении страниц романа.

[34] См.: Zubatý J. O alliteraci v pisnich lotyšských a litevských—Věstnik Kral. české společnosti nauk. Třida filosoficko-historicko-jazykozpytná.1894.

[35] Такое переэтимологизирование, как передавал нам М. Горький, любил Толстой. «Столковался»—сказал как-то работник. «стол строгался»,—*рассерженно* поправил Толстой.

[36] См.: Ginneken J. van. Principes de linguistique psychologique. Essai de synthèse. Paris, 1907.

[37] Minor J. Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg, 1902. Kap. III, «Der Accent».

[38] До известной степени всякое поэтическое слово беспредметно. Это имел в виду французский поэт, говоря, что в поэзии—цветы, которых нет ни в одном букете (Mallarmé, «Crise de vers»).

[39] См. статью его «Звуковые повторы».—В сб.: «Поэтика». Пг., 1919.

[40] В сопоставлениях: волна, вольная, волоса, гордо, горной—этимология иного типа.

[41] Пить, петь—традиционная этимологическая фигура. Ср. также у болгарского поэта Ботева—пием, пеем.

[42] См.: Богородицкий В. А. Лекции по общему языкознанию. Казань, 1915, с. 190.

[43] Эти любопытнейшие образования еще не обследованы и даже не систематизированы, если не считать беглых заметок по этому вопросу Мирзы-Джафара, Дурново, Крымского и Шкловского. Интересно было бы сопоставить фонетические законы, лежащие в основе парных слов в разных языках, и подобным же образом их функции и степень распространения. Для русских парных сочетаний, состоящих из слова (А) + то же слово с субституцией начального согласного (A_1), субститутом является *м*, если слово не начинается с губного, в последнем случае *м* невозможно, очевидно, в силу тенденции к диссимиляции, и тогда парное слово приобретает вид $A_1 + A$, причем в A_1 начальный губной заменен зубным (чаще небно-зубным). Не исключена возможность, что такой порядок обусловлен аналогией с парными словами типа шагом-магом. Несмотря на начальный губной, A_1 приобретает начальное *м* и стоит на 2-ом месте в новых образованиях. Таковы пикники-микники и слова, начинающиеся с *ф*, т. е. фонемы, русскому языку почти неизвестной, например: федя-медя, фигли-мигли, фарасеи (фарисеи)-марасеи.

Примеры сочетаний $A + A_1$: куды-муды, каракуля-маракуля, кострюк-мострюк, коляда-моляда, корень-молень (с диссимиляцией плавных), гусли-мусли, гоголь-моголь, хохол-мохол, сахар-махар, шагом-магом, закон-макон, зарево-марево, татарин-мамарин (здесь тата осознано как удвоение), деньга-меньга и т. п.

Примеры сочетаний $A_1 + A$: туря-буря, туркать-буркать, шурда-бурда, шалтай-балтай, шаловать-баловать, черемя-беремя, таран-баран (по аналогии с типом $A + A_1$ возникает и баран-маран), шерстень-перстень, шень-пень, шейна-война, шесть-верть, шишел-вышел, дикинь-выкинь, шатышь-мотыль и т. п.

По аналогии с сочетаниями $A_1 + A$ в единичных случаях усваивают шумный губной и сочетания $A + A_1$, например: хорьки-борки, котик-ботик (у поэтессы Елены Гуро), чижик-пыжик и дальше Ваня-баня (путем осмысления из ани-бани—в детской считалке).

По аналогии с рассмотренными парными словами возникают конструкции из двух существующих рифмующих слов, а также сочетания созвучных бессмысленных словечек, ономатопей.

Первые состоят из слова, начинающегося негубным + слово, начинающееся губным (большей частью *м*), не *м* возможно, естественно, только после зубных (вл. типа A_1 + A). Примеры: калина-малина, катушка-матушка, Дарья-Марья, шильце-мыльце, шила-мыла, шатается-мотается, Сашки-Машки, по солоду-по молоду, сусло-масло, целует-милует, травка-муравка, шестом-пестом, заинька-паинька, жил-был, шорох-ворох, не трошь-не ворошь, сею-вею, сито-вито. Сочетания из ономатопей подчиняются тому же закону, т. е. первая начинается с задненебного (resp. средненебного),—вторая с *м*, либо первая с зубного (чаще небно-зубного)—вторая с *м* или чаще с *б* (по аналогии с сочетаниями A_1 + A). Примеры: килди-милди, калечина-малечина, кикимики, кухтарка-мухтарка, кулага-малага, кунды-мунды (исключение: кидра-видра), шишел-мышел, чухры-мухры, чикирей-микирей, шалды-балды, шуром-буром, шурки-бурки, шатэр-батэр, шадра-бадра, шуни-буни, жалты-балты, трынка-брынка, ср. также Добчинский—Бобчинский. Всегда с *б* начинаются также сочетания, в которых первая часть начинается с гласного. Примеры: аты-баты, ани-бани, акир-бакир, асбас, эни-бени.

Изредка, при неясных для меня условиях, парные слова разных типов имеют субститутами *j*, *р*, *л*. Таковы: соломина-яломина, колобень-ёлобень, шурки-юрки, яйце-райце, шохан-рохан, равлик-павлик, пядун-ладун, шуги-луги.

Приведенные законы действительны и для аналогичных конструкций на расстояние. Так, в хороводной песне—Ах ты, калина моя, ах ты, малина моя,—обратный порядок невозможен. Ср. также прибаутку: дыш—дыш провалился в пизду мыш.

[44] Шейн П. В. Указ. соч., № 1 и 7.

[45] Шейн П. В. Указ. соч., № 134. В крыловской переводной басне «Стрекоза и муравей» грамматический род возобладал над реальным значением La cigale оказалась стрекозой, сохранив тем не менее все признаки кузнечика (попрыгунья, пела).

[46] См. статью Брюсова «Стихотворная техника Пушкина».—[Брюсов В.] Мой Пушкин. М.—Л., 1929.

[47] Херсонида. СПб., 1804, с. 7.

[48] См. примеч. 39.

[49] Айхенвальд Ю. И. Валерий Брюсов. Опыт литературной характеристики. М., 1910.

[50] [Тредьяковский В. К.] О древнем, среднем и новом стихотворении российском.—Сочинения Тредьяковского, т. I. СПб., 1849, с. 766.

[51] См.: Фортунатов Ф. Ф. Избранные труды, т. I. М., 1956, с. 137 сл.

[52] Но поскольку последний существует, поскольку налицо фонетическая традиция, заумная речь несравнима с доязыковыми ономатопеями, как обнаженный сегодняшний европеец несравним с голым троглодитом.

Из воспоминаний
(Комментарии Б. Янгфельдта и А. Е. Парниса)

В 1977 г. в Кембридже (США) шведский русист Б. Янгфельдт записал на магнитофон устные воспоминания Р. О. Якобсона. Публикуемый фрагмент из них Янгфельдт предоставил для настоящего издания еще до выхода составленной им книги «Якобсон—будетлянин» (Stockholm, 1992). Этот фрагмент был напечатан нами в «Независимой газете» (9 сентября 1992 г.)

[1] Первый «Садок судей» издан в апреле 1910 г. на обойной бумаге, участники сб. были: В. Хлебников («Зверинец», «Маркиза Дэзес», «Журавль»), Е. Гуро, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Каменский, Е. Низен, С. Мясоедов, А. Гей (А. Городецкий); портреты работы В. Бурлюка.

[2] В «Студии импрессионистов», изданной Н. И. Кульбиным, напечатаны два стихотворения Хлебникова—«Были наполнены звуком трущобы...» (Ор. 1) и «Заклятие смехом» (Ор. 2). Здесь, возможно, ошибка памяти Якобсона: он имеет в виду не рецензию С. Городецкого на второй сб. «Садок судей», а его статью «Непоседы» о поэме Крученых и Хлебникова «Игра в аду» (1 изд.).—«Речь», 1912, 1 октября. См. в связи с этим воспоминания Крученых—в наст. изд., с. 129.

[3] Стихотворение «Ночь в Галиции» впервые опубликовано в феврале 1914 г. в «Изборнике стихов» с иллюстрациями П. Филонова. О первой встрече с Хлебниковым Якобсон рассказывал также во время последнего пребывания в Москве на своей лекции в МГУ 29 сентября 1979 г. Ср. об этом стихотворении в ст. Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия» (наст. изд., с.77). В связи с этим см.: Сахаров И. П. Сказания русского народа. СПб., 1841, т. I, кн. 2, с. 46—47. См. также: Харджиев Н. Новое о Велимире Хлебникове.—Russian Literature, Amsterdam, 1975, № 9, p. 15—16; и в наст. изд. ст. А. Е. Парниса, с. 646 и сл.

[4] Сб. Хлебникова «Ряв!» вышел в издательстве Крученых «ЕУЫ» в декабре 1913 г. В этом же издательстве вскоре был издан «Изборник стихов» Хлебникова.

[5] Эта книга с авторской надписью находится в библиотеке Якобсона (Кембридж, США). В связи с этой и другими надписями Хлебникова, подаренными Якобсону, см. также: Jakobson R. Selected Writings, IV, p. 640 и указ. ст. Н. И. Харджиева. См. также наст. изд., с. 646, 847 (прим. 29). Интересно, что Крученых после этой встречи с Якобсоном также обратился к заумным заклинаниям из сб. Сахарова «Сказания...». В его неизданных бумагах сохранились выписки из «песен ведьм» из этого сборника, эти «песни» он частично использовал в кн. «Малахолия в капоте» (Тифлис, 1919) и в своей неопубликованной драматической «шутке» «Избрание короля поэтов» (1917—1918).

[6] Здесь, возможно, аберрация памяти: декларация Крученых и Хлебникова «Буква, как таковая», была написана в 1913 г., а издана лишь в 1930 г. («Неизданный Хлебников», вып. XVIII, с. 5—7). Между тем эти беседы и возникшая затем переписка несомненно повлияли на разработки некоторых положений в теоретических статьях и декларациях обоих поэтов, например, на две неизданные статьи Крученых «Гамма гласных» и «О мужском роде» (обе—1914). На обороте автографа одного из листов статьи «Гамма гласных» имеется запись, сделанная карандашом: «г. Якуб⟨сон⟩ (sic!), говоря о заум⟨ном⟩ яз⟨ыке⟩, говорил об эконо⟨мии⟩ слов, наиб⟨ольшей⟩ экон⟨о-

мии⟩ отдельных глас⟨ных⟩ и согла⟨сных⟩» (частн. собр.). Кроме того, эта статья заканчивается императивом «Идите к ведьмам!», который, вероятно, восходит к «песням ведьм» из сб. Сахарова «Сказания...».

[7] Пьеса «Маркиза Дэзес» впервые напечатана в первом «Садке судей», а стихотворение «Семеро» — в «Дохлой луне» (1913). См. в связи с этим примечания Н. И. Харджиева — *НП, 398*. Ср. в письме Якобсона к А. В. Лаврову от 3 января 1977 г.: «Когда Крученых ушел, у нас был длинный, для меня увлекательный разговор. Я спросил Х⟨лебнико⟩ва, кто ему ближе всего из русских поэтов прошлого, и он, не задумываясь, ответил: „Грибоедов и Алексей Толстой". — „А Тютчев?" — „Хороший поэт". Читая в тот же день *Ряв*, особенно стр. 15 с отрывком из *Маркизы Дэзес*, я понял ссылку на Грибоедова. А в стихах нетрудно было найти отзвуки А. Толстого» (Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999, с. 217).

[8] Отражением этих бесед является сохранившееся письмо Якобсона к Хлебникову от февраля 1914 г. (см.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 37) и его же письмо к Крученых, которое относится, вероятно, к этому же времени и в котором он запрашивал: «К чему идет Хлебников? Кланяюсь ему» (обнаружено одним из комментаторов и предоставлено адресанту — См.: Jakobson R. From Aljagrov's Letters. — In: Jakobson R. Selected Writings, VII, p. 357—361), а текже: Якобсон-будетлянин, с. 74. В «тифлисской» записной книжке Крученых (1916—1918) имеются мнемонические записи, свидетельствующие об интенсивной переписке их в этот период: «Москва: для критики материа⟨лов⟩: у Якоб⟨сона⟩» (л. 4); «выложить все, ч⟨то⟩ хочешь: письма Хлеб⟨никова⟩, Ш⟨емшурин⟩а, Якоб⟨сона⟩, О. Р⟨озановой⟩» (л. 6); 1) Якобс⟨он⟩ — 2 статьи, его новая заумь для Кульб⟨ина⟩ ⟨...⟩ 9) чекать (sic! — *А. П.*), 10 книг рассп⟨росить⟩ у Якоб⟨сона⟩; 10) от Якоб⟨сона⟩ и разн⟨ое⟩, Кучумову» (л. 13; частн. собр.).

[9] Неточно: Крученых — автор первой книги о Маяковском («Стихи В. Маяковского», СПб., 1914), которую сам поэт высоко ценил, а также статьи «Любовное приключение Маяковского» («Куранты», Тифлис, 1918, № 1) и 3-х выпусков «Живой Маяковский» (М., 1930). См. также воспоминания о поэте, вошедшие в кн. Крученых «Наш выход».

[10] «Заумная гнига» была издана с цветными линогравюрами О. Розановой летом 1915 г., в ней, кроме стихов Крученых, были опубликованы два «заумных» стихотворения Якобсона под псевдонимом «Алягров».

[11] Ср. описание последних встреч с Крученых в посмертной кн. Р. Якобсона и К. Поморской «Беседы» (Иерусалим, 1982, с. 134).

[12] *Кан И. Л.* (1895—1944) — архитектор-конструктивист, друг Якобсона, после революции эмигрировал в Чехию.

[13] Вероятно, речь идет о поэте В. Курдюмове (1892—1956), авторе сб. «Пудреное сердце» (СПб., 1913). См. о нем в ст. М. Акимовой в «Русских писателях. 1800—1917» (т. 3, М., 1994, с. 236—237).

[14] См. в поэме Хлебникова и Крученых «Игра в аду»: «И своды надменные взвились — / Законы подземной гурьбы» (II, 119); у Маяковского: «Лишь, злобно забившись под своды законов, / живут унылые судьи» (I, с. 77).

[15] Сохранилась магнитофонная запись Якобсона, который читает стихотворение «Кузнечик» Хлебникова, имитируя чтение автора. См. об интерпретации Якобсоном стихотворения «Кузнечик» в наст. изд., с. 79 и сл., и в нашей статье «Об анаграмматических структурах в поэтике футуристов» (Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999, с. 852—868).

[16] О других выступлениях Хлебникова в «Бродячей собаке» см.: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки».—Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985, с. 160—257.

[17] *Трубецкой Н. С.* (1890—1938)—крупнейший языковед, литературовед, философ, член Московского и один из основателей Пражского лингвистических кружков, создатель фонологии и один из основоположников структурализма. См.: N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes. Mouton. The Hagues—Paris. 1975.

[18] *Леви-Строс К.* (р. 1908)—известный французский этнограф, философ, социолог, один из главных представителей структурализма. См. написанную им совместно с Якобсоном статью о сонете Бодлера «Кошки»—Структурализм «за» и «против» (М., 1975, с. 231—255).

[19] Якобсон ранней весной 1919 г. находился в Риге у своих родителей. Хлебников приехал в Москву из Астрахани в конце марта 1919 г. Якобсон в это время работал «ученым секретарем» литературно-издательской секции ИЗО Наркомпроса.

[20] Ошибка памяти: в издательстве ИМО планировалось издание собрания произведений поэта не в двух томах, а в одном—под названием «Все сочиненное Виктором Хлебниковым». Первоначальное название предисловия—«Подступы к Хлебникову (опыт поэтической диалектологии)» (РГАЛИ, ф. 336, оп. 5, л. 6). Работа над подготовкой этого издания продолжалась чуть более месяца, однако оно не состоялось главным образом из-за отъезда Хлебникова. Об этом см.: Парнис А. Е. Ранние статьи Р. О. Якобсона о живописи.—Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987, с. 410—411.

[21] Этот предварительный список произведений Хлебникова («Завещание Хлебникова») и его предисловие «Свояси» были напечатаны Крученых впервые в «Неизданном Хлебникове» (вып. VI, М., 1928).

[22] Речь идет о сб. «Творения», «Затычка» (в нем напечатано стихотворение «Бесконечность...») и «Первом журнале русских футуристов» (все—1914), изданных под редакцией Д. Бурлюка. См. письмо-протест Хлебникова—*II, 257.*

[23] Об одном вечере у Бриков в апреле 1919 г., где играли в буриме Хлебников, Маяковский, Пастернак и Якобсон, см.: Катанян В. А. Не только воспоминания.—Vladimir Majakovskij. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, p. 73—85; Парнис А. Новое из Хлебникова.—«Даугава», 1986, № 7, с. 112—113.

[24] *Гумилина А. М.* (1895—1918)—художница, посещала студию И. Машкова, член общества «Бубновый валет». Об ее посмертной выставке в 1919 г. см.: Памяти А. М. Гумилиной.—«Среди коллекционеров», 1922, №3, с. 34—37. По гипотезе Якобсона, она была прообразом Марии в четвертой части «Облака в штанах», см.:—Якобсон Р. Новые строки Маяковского.—Русский литературный архив. Нью-Йорк, 1956, с. 200. Подробнее о ней см.: Харджиев Н. И. Из материалов о Маяковском.—Ricerche Slavistiche, vol. XXVII—XXVIII, 1980—1981, p. 278—279; Терехина В. Н. Любовь была игрой смертельной.—Новое русское слово, Нью-Йорк, 1998, 11—12 апреля;

Она же. «Двое в одном сердце»: Владимир Маяковский и Антонина Гумилина — Человек. 1999, № 2, с. 154—160.

25 Об этом отъезде Хлебникова из Москвы в конце апреля 1919 г. писал Маяковский в статье-некрологе — наст. изд., с. 156.

26 Предисловие Якобсона, написанное в мае 1919 г., вышло отдельным изданием в Праге через полтора года — в начале 1921 г., см. наст. изд., с. 20—77. Сохранилась первоначальная редакция этой работы в архиве Госиздата под другим названием — «Современная русская поэзия. Очерк первый. Виктор Хлебников» (РГАЛИ, ф. 611, оп. I, ед. хр. 164). В апреле 1922 г. Хлебников сообщал матери: «Якобсон выпустил исследование обо мне» (*V, 325*).

27 Заседание состоялось 11 мая 1919 года. Якобсон несколько раз выступал с этим докладом, см. об этом: Якобсон Р. Работы по поэтике, с. 411; а также — наст. изд., с. 90 и сл.

28 О литературных взаимоотношениях поэтов см.: Харджиев Н. Маяковский и Хлебников. — Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского, с. 96—126.

29 Здесь цитируется 2-й парус поэмы «Сестры-молнии» (III, 162). Эти стихи Якобсон приводит в ст. о Хлебникове как «пример сложной композиции аналогий» (наст. изд.); об особом его интересе к этому фрагменту свидетельствует следующий факт — Якобсон перевел его на чешский язык: Chlebnikov V. Z poematu «Sestry-bleskavice» — Den, Praha, 1920, 27 prosinec.

30 Об этом эпизоде Якобсон писал также в очерке «Юрий Тынянов в Праге». — Jakobson R. Selected Writings, V, p. 640.

31 Издательство ИМО, в котором должно было выйти «Все сочиненное Виктором Хлебниковым», финансировалось Наркомпросом.

32 Этими словами заканчивается некролог Хлебникову, написанный Маяковским, см. наст. изд., с. 158.

33 Маяковский находился в Берлине в октябре — ноябре 1922 г. После смерти Хлебникова художник П. В. Митурич, сблизившийся с поэтом в последний год его жизни, написал Маяковскому открытое письмо, в котором без всяких оснований обвинял его в присвоении рукописей Хлебникова. Это обвинение много лет сопровождало Маяковского. Письмо было опубликовано в приложении к сб. ничевоков «Собачий ящик» (М., 1922) и перепечатано в брошюре Альвэка (И. Израилевича) «Нахлебники Хлебникова» (М., 1927).

34 В записных книжках Маяковского (№ 14 и № 18) сохранились свидетельства членов Московского лингвистического кружка Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона, сделанные в октябре 1922 г., очевидно, по просьбе поэта и удостоверяющие его непричастность к так называемой «пропаже» рукописей Хлебникова. Якобсон свидетельствовал: «Настоящим удостоверяю, что В. В. Маяковский поручил мне редактировать Собрание сочинений Хлебникова весной 1919 года и передал мне для этого ряд рукописей Хлебникова. Ввиду того, что издание не состоялось, приготовленный к печати материал вместе с другими материалами „ИМО“ (Искусство молодых) хранились у меня и перед моим отъездом за границу весной 1920 года были мною сполна переданы на хранение в архив Московского лингвистического кружка секретарю кружка

Г. О. Винокуру, о чем мною было тогда же доведено до сведения О. М. Брика. Рукописи заперты в архиве Кружка и остаются неприкосновенными там и по сей день. Рукописи из кружка никому не выдавались. *Р. Якобсон*, 28 октября 1922 г.». Этот факт также засвидетельствовал Г. О. Винокур (записная книжка № 14): «Я как член президиума Московского лингвистического кружка заявляю, что рукописи Хлебникова переданы В. Маяковским председателю нашего кружка Р. Якобсону, находятся в архиве Московского лингвистического кружка. *Г. О. Винокур*, 2 октября 1922 г.» (Гос. музей В. В. Маяковского). Сам Маяковский считал, как он писал в некрологе, что Якобсон увез рукописи Хлебникова в Прагу (наст. изд., с. 156). Подробнее см.: Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 549—550.

35 Впоследствии большая часть этих текстов Хлебникова была напечатана Г. О. Винокуром в «Русском современнике» (1924, № 4) и Н. Л. Степановым в Собрании произведений В. Хлебникова (1928—1933). Между тем Альвэк (И. Израилевич) продолжал еще в конце 1920-х гг. на вечерах Маяковского обвинять его в «присвоении и использовании» (!?) рукописей Хлебникова.

36 Д. Бурлюк в 1913 г. несколько раз выступал с докладом «Пушкин и Хлебников»: например, 3 ноября в Тенишевском училище в Петербурге и 11 ноября в Политехническом музее в Москве (на нем выступил с чтением своих стихов Хлебников). См. в отчете о первом вечере: «[Пушкин] для нас устарел, и нам достаточно знакомиться с ним в отроческом возрасте. Настоящая глубина у Пушкина разве только в „Египетских ночах“, все же остальное — мель. Мы, — подводит лектор итоги под громкий смех аудитории, — находимся к Пушкину под прямым углом. Совсем не то Хлебников. Это мощный, необычный, колоссальный, гениальный поэт, и это не чувствуют только те, кто не способен оценить вазу вне мысли, что налито в нее» («Речь», 1913, 4 ноября). Вопросу отношения футуристов к Пушкину был посвящен наш доклад, прочитанный на международной Пушкинской конференции, состоявшейся 13—17 октября 1998 г. в Риме и Венеции (см.: Парнис А. «„Мы находимся к Пушкину под прямым углом...“: Футуристы и Хлебников». — Русская мысль. Париж, 1999, 28 января — 3 февраля; 4—10 февраля).

37 См. три статьи Асеева (третья в соавторстве с А. Е. Крученых) в наст. изд. По свидетельству современника, Хлебников также не принимал Пастернака: «Холодно говорил о Пастернаке, видимо, и знал его мало» (цит. по: Хлебников В. Избранные произведения. М., 1936, с. 55—56). О взаимоотношениях поэтов см. ст. В. С. Баевского «Хлебников и Пастернак. Прелиминарии к теме» (наст. изд., с. 391—404).

Приложение № 1

О поэтическом языке произведений Хлебникова

Обсуждение доклада Р. О. Якобсона в Московском лингвистическом кружке

(*Комментарии М. И. Шапира*)

1 Работа подготовлена при финансовой поддержке Института Открытое Общество (= This work was supported by the Research Support Scheme of the Open Society Institute / Higher Education Support Programme, grant № 364/1997; «The Moscow

Linguistic Circle: Its History, Theory and Methodology») и Российского фонда фундаментальных исследований (проект 98-06-80099; «Московский лингвистический кружок: биография, документы, комментарии»).

[2] См.: Ин-т рус. яз. РАН. Рукописный отд. (= ИРЯ), ф. 20 (Московский лингвистический кружок), л. 26.

[3] РГАЛИ, ф. 1525 (В. И. Нейштадт), оп. 1, ед. хр. 164, л. 31 об. К маю 1919 г. Маяковский уже был действительным членом МЛК (см.: ИРЯ, ф. 20, л. 1 и др.). Нейштадт писал о нем: «Пришел в МЛК и к Якобсону в поисках теорет‹ической› базы» (РГАЛИ, ф. 1525, ед. хр. 164, л. 30). В архиве Нейштадта сохранился протокол обсуждения доклада С. Б. Гурвиц-Гурского «О сокращениях в заводской терминологии (на материале одного предприятия)» (МЛК, 2.V 1919), в обсуждении которого принимал участие Маяковский [см.: Там же, ед. хр. 418, л. 2; Тоддес Е. А., Чудакова М. О. Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка: (Материалы к изучению бытования научной книги в 1920-е годы). — В кн.: Федоровские чтения 1978. М., 1981, с. 246—247 примеч. 21]. Маяковский присутствовал также на докладе Р. О. Якобсона «Образчик научного шарлатанства (по поводу „Науки о стихе" В. Брюсова)» (23.IX 1919), на докладах Брика «Четырехстопные хореи с дактилическими окончаниями» (25.X 1919) и «Проблема пролетарской поэзии» (23.XII 1919), во время сообщения Якобсона о «филологической жизни Петрограда» (7.II 1920), на докладах В. Б. Шкловского «Тристрам Шенди Стерна» (21.II 1920) и «Тема, образ и сюжет у Розанова» (3.IV 1921; см.: ИРЯ, ф. 20, л. 65, 70, 54, 78, 80, 137). Существует рассказ Якобсона о выступлении Маяковского, по-видимому, в прениях по докладу Брика «О поэтическом эпитете» (12.IV 1919; см.: Jakobson R. Closing Statement: Linguistics and Poetics [1958]. — In: Style in Language. N. Y.; L., 1960, p. 377), но в протоколе присутствие Маяковского на докладе не отражено (ИРЯ, ф. 20, л. 16). Не вполне достоверны и воспоминания Н. В. Реформатской (см.: Вопр. лит., 1982, № 4, с. 109—110) о реплике Маяковского по докладу М. М. Кенигсберга «О составной рифме у Иннокентия Анненского» (1923?): в архиве МЛК никаких сведений об этом докладе нет. Следует отметить, что, по свидетельству Б. В. Горнунга, участие Маяковского в работе МЛК было весьма скромным [Ин-т рус. яз. РАН. Лаборатория экспериментальной фонетики (= ЛЭФ), А—790; запись устного выступления; середина 1960-х годов).

[4] Список литературы по истории МЛК (см.: Якобсон Р. О. Московский лингвистический кружок: Подгот. текста, публ., вступ. заметка и примеч. М. И. Шапира. — Philologica, 1996, т. 3, № 5/7, с. 369 примеч. 3) может быть дополнен следующими названиями: Matejka L. Sociological Concerns in the Moscow Linguistic Circle. — In: Language, Poetry and Poetics: The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Berlin; N. Y.; Amsterdam, 1987, p. 307—312; Баранкова Г. С. Материалы Московского лингвистического кружка в Институте русского языка им. В. В. Виноградова. — В кн.: Археографический ежегодник за 1997 г. М., 1997, с. 309—318; Сюжет в кинематографе: По материалам Московского лингвистического кружка: [Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Г. С. Баранковой]. — Лит. обозрение, 1997, № 3, с. 81—84; Касаткин Л. Л. Московский лингвистический кружок. — В кн.: Русский язык: Энцикл., 2-е изд., перераб. и доп. М., 1997, с. 252—253; Он же. Московский лингвисти-

ческий кружок. — В кн.: Языкознание: Большой энцикл. словарь, 2-е (репринтное) изд. М., 1998, с. 318; Баранкова Г. С. К истории Московского лингвистического кружка: Материалы из рукописного отдела Института русского языка. — В кн.: Язык. Культура. Гуманитарное знание: Науч. наследие Г. О. Винокура и современность. М., 1999, с. 359—382. Обе названных работы Л. Л. Касаткина представляют собой незначительно видоизмененный текст статьи Якобсона, написанной для «Краткой литетературной энциклопедии» (см. об этом: Якобсон Р. О. Указ. соч., с. 364—365, 374 примеч. 48, и др.).

[5] Ср.: Берков П. «Опояз». — В кн.: Лит. энциклопедия. М., 1934, т. 8, стб. 307.

[6] Не случайно впервые с хлебниковской темой Якобсон выступил в МЛК, в конце 1919 г. он повторил свой доклад в руководимом П. Н. Сакулиным Литературном кружке и только в мае (?) 1920 г. прочитал его вновь на заседании Опояза (см.: Ранние статьи Р. О. Якобсона о живописи: Вступ. заметка, подгот. текстов и коммент. А. Е. Парниса. — В кн.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987, с. 411). Немаловажно и то, что Якобсон никогда не печатался в опоязовских изданиях. В то же время в 1920 г. большинство членов МЛК отказало Якобсону в праве поставить гриф кружка на его книге о Хлебникове (ЛЭФ, А—790).

[7] См., например: Якобсон Р., Богатырев П. Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923, с. 31.

[8] ЛЭФ, А—790.

[9] Якобсон Р., Богатырев П. Указ. соч., с. 29; ср. также: Якобсон Р. Борис Михайлович Эйхенбаум (4 октября 1886—24 ноября 1959). — Intern. J. of Slav. Ling. and Poetics, 1963, vol. VI, p. 163.

[10] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921, с. 5 сл.

[11] ИРЯ, ф. 20, л. 27.

[12] Ср. мнение другого члена МЛК: «Ученый не оценивает, а изучает. Как ботаник не знает растений красивых и уродливых, как математик не знает чисел дурных и хороших, так и искусствовед не знает прекрасных и безобразных, талантливых и бездарных произведений искусства. Такое разграничение — дело критика» (Винокур Г. О. Чем должна быть научная поэтика [1920]. — Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, 1987, № 2, с. 83—84; см. также: Шапир М. И. Комментарии. — В кн.: Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990, с. 259 примеч. 3). Противоречивую позицию по этому вопросу занимал Н. С. Трубецкой (см.: N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes. The Hague; Paris, 1975, p. 17—18, 22—23).

[13] ИРЯ, ф. 20, л. 26. Ср., например: «〈...〉 *индивидуальныхъ языковъ* 〈...〉 столько же, сколько индивидуумовъ» (Шахматов А. А. Введение в курс истории русского языка, ч. 1: Исторический процесс образования русских племен и наречий. Пг., 1916, с. 7). Это положение восходит к немецким младограмматикам: «〈...〉 язык не есть вещь, стоящая вне людей и над ними и существующая для себя: он по-настоящему существует только в индивидууме» (Osthoff H., Brugmann K. Morphologische Untersuchungen auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen, T. I. Lpz., 1878, S. XII); «В сущности, мы должны различать столько языков,

сколько есть говорящих индивидуумов» (P a u l H. Principien der Sprachgeschichte, 2. Aufl. Halle a. S., 1886, S. 35) и др.

[14] См., например: Я к о б с о н Р. Новейшая русская поэзия..., с. 47; ср.: Ш а п и р М. И. Указ. соч., с. 260—261 примеч. 17—18 (со ссылками на обширную литературу); а также: B r a d f o r d R. Roman Jakobson: Life, Language, Art. L.; N. Y., 1994, p. 24—26, 32—33; T o m a n J. The Magic of a Common Language: Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy, and the Prague Linguistic Circle. Cambridge, Mass.; London, 1995, p. 28—34; D e n n e s M. L'influence de Husserl en Russie au début du XXème siècle et son impact sur les émigrés de Prague.—In: Jakobson entre l'Est et l'Ouest, 1915—1939. Lausanne, 1997, p. 55—64; R a y n a u d S. The Critical Horison of Jakobson's Work and its Multidisciplinarity.—Ibid., p. 195—206.

[15] См.: РГАЛИ, ф. 336 (В. В. Маяковский), оп. 5, ед. хр. 96, л. 6; Ранние статьи Р. О. Якобсона о живописи..., с. 411. Еще одно название якобсоновского доклада—«Глава поэтической диалектологии» [см. «Отчет Московского Лингвистического Кружка за 1918—1919 академ⟨ический⟩ г⟨од⟩» (ИРЯ, ф. 20, л. 257)]. Кроме Якобсона, термин «поэтическая диалектология» употреблял Б. А. Ларин [Л а р и н Б. О разновидности художественной речи: (Семантич. этюды). Гл. I. О методах и предпосылках эстетики языка.—В кн.: Русская речь, [вып.] I. Пг., 1923, с. 76—77]. Г. О. Винокур предпочитал говорить о «поэтическом языкознании» (В и н о к у р Г. О. Чем должна быть научная поэтика, с. 87), В. М. Жирмунский—о «лингвистической поэтике» (Начала, 1921, № 1, с. 213, 214) и «поэтической лингвистике» (Ж и р м у н с к и й В. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921, с. 4); ср. критическое использование последнего термина в рецензиях В. В. Виноградова на книги Жирмунского (Библиогр. листы Рус. библиол. о-ва, 1922, № 1, с. 18) и Якобсона (Там же, № 3, с. 14).

[16] ИРЯ, ф. 20, л. 27.

[17] О соотношении между литературным языком и языками духовной культуры см.: Ш а п и р М. И. Язык быта/языки духовной культуры.—Путь, 1993, № 3, с. 120—138.

[18] ИРЯ, ф. 20, л. 27.

[19] Печатается по автографу (см.: Там же, л. 26—27) с сохранением орфографии и пунктуации оригинала (подлинник—рукой Г. О. Винокура).

[20] В архиве МЛК (ИРЯ, ф. 20) тезисы доклада отсутствуют.

[21] Ср. сходную постановку вопроса в откликах Трубецкого (N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes, p. 17), Жирмунского (Начала, 1921, № 1, с. 214) и Виноградова (Библиогр. листы Рус. библиол. о-ва, 1922, № 3, с. 14).

[22] Ср.: N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes, p. 17—18.

[23] О «внутреннем склонении» см.: Я к о б с о н Р. Новейшая русская поэзия..., с. 48—50, а также: Г о ф м а н В. Язык литературы: Очерки и этюды. Л., 1936, с. 212—214; Х а р д ж и е в Н. Маяковский и Хлебников.—В кн.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 102—103; Г р и г о р ь е в В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983, с. 89—107; W e s t s t e i j n W. G. Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism. Amsterdam, 1983, p. 29—30, 71; V r o o n R. Velimir Chleb-

nikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages. Ann Arbor, 1983, p. 18—19, 162—165; и др.

24 В работе Якобсона (см.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 52, 61) и в прениях по докладу (ср. реплику Богатырева и ответную реплику Якобсона) мы сталкиваемся, по-видимому, с первым употреблением терминов *валентный, валентность, поэтическая валентность, эвфоническая валентность* в качестве лингвистических. Очевидно, что под «валентностью» звуков Якобсон имел в виду их значимость (= *valeur*), а Богатырев—сочетаемость (= *valence*), поэтому в качестве примера особой «валентности гласных» он приводил именно зияния, тогда как Якобсон, обсуждая вопрос о зияниях (введенный в брошюру, возможно, под влиянием критики Богатырева), обходится без термина «валентность» (см.: Там же, с. 68). Ср. употребление этого термина в статье Винокура «Поэтика. Лингвистика. Социология: (Методологическая справка)» (Леф, 1923, № 3, с. 109; Шапир М. И. Комментарии, с. 276—277 примеч. 25).

25 См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 33—34.

26 См.: Там же, с. 29, 31—34, 41, 60, 63.

27 Разделение «исторической» и «статической» точек зрения есть не что иное, как различение синхронии и диахронии, привившееся (в той терминологии, которой придерживались члены кружка) благодаря распространению идей Ф. де Соссюра в передаче С. О. Карцевского, принимавшего в 1918 г. участие в работе МЛК и Московской диалектологической комиссии (= МДК) [см. протокол обсуждения доклада Карцевского «Система русского глагола», на котором из членов МЛК присутствовали Ф. Н. Афремов, П. Г. Богатырев, А. А. Буслаев, Г. О. Винокур, И. Л. Кан, М. Н. Петерсон, П. П. Свешников и Р. О. Якобсон (МДК, 7.II и 17.V 1918; ИРЯ, ф. 20, л. 10—13)]. С этой точки зрения лишь отчасти справедливы слова Б. В. Горнунга о том, что деятельность МЛК (до 1923 г.) отражает «дососсюровский этап» в развитии лингвистики (ЛЭФ, А—790). Ср. также различение «статики» и «синхронии» у позднего Якобсона (Jakobson R. Closing Statement: Linguistics and Poetics, p. 352).

28 См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 3.

29 Ср.: N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes, p. 17—18.

30 Примеры см.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 51.

31 Аналогию с семитскими языками (ср.: Там же, с. 48) проводил и сам Хлебников: «Созвучия имеют арабский корень» [из письма к А. Е. Крученых, начало 1913; V, 298; см. также: Григорьев В. П. Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в.—Сб. докл. и сообщ. Лингв. о-ва Калинин. гос. ун-та, 1975, [т.] V, с. 152—153; Минералов Ю. И. К теории поэтического языка: (о понятии морфо-семантического уровня в русском поэтическом языке).—Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 1977, вып. 398, с. 82].

32 В рукописи ошибочно: «согласных». По-видимому, Якобсон все же не прав: так, в стихотворении «Бобэоби пелись губы...», разумеется, немаловажно, что два *о*, встречающиеся в первом слове,—огубленные [подробнее о роли гласных в этом стихотворении см.: Шапир М. И. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова: («Бо-

бэоби пелись губы...»: фоническая структура).—In: Readings in Russian Modernism: To Honor V. F. Markov. Moscow, 1993, p. 299—307].

33 Судя по рецензии Винокура на «Новейшую русскую поэзию», контраргументы Якобсона показались ему убедительными (см.: Новый путь, 1921, 6 февр., № 6, с. 4; подпись Л. К.). Ср. также замечание Винокура по поводу работы Б. М. Эйхенбаума о Пушкине: «Заканчивает свою статью Эйхенбаум указанием на то, что лишь теперь, когда Пушкин от нас так далек—возможно настоящее его восприятие. Ошибка этого утверждения, пожалуй, не сразу ясна ⟨...⟩ Конечно, изучать поэтику Пушкина—мы умеем, чего не умели современники. Но зато последние куда живее воспринимали, куда острее чувствовали все новое, ударное в версификации Пушкина—все то, что для нас теперь—лишь штамп и шаблон» (Там же, 1922, 1 янв., № 275, с. 4).

34 Близкое замечание высказал в своей рецензии Виноградов (ссылку см. в примеч. 15). В настоящее время индивидуальный язык принято называть «идиолектом» (см.: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля..., с. 3—6 и др.).

35 Эта идея легла в основу всей новейшей поэтики: «Лингвистика вообще есть наука о всяком языке, в том числе и о языке художественном. Ее задачи будут выполнены не полностью, пока они будут выполняться в отношении материала, хоть сколько-нибудь ограниченного со стороны его объема или природы» (Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений [1945?].—В кн.: Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 255); «Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики» [Jakobson R. Closing Statement: Linguistics and Poetics, p. 350; см. также: Шапир М. И. «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона).—Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1987, т. 46, № 3, с. 221—236].

36 См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 14, 20, 41—42, 46, 47, 55—56, 58, 59.

37 В брошюре Якобсона это высказывание Хлебникова не приводится. Ср. в статье «Наша основа» (май 1919): «⟨...⟩ гласные звуки менее изучены, чем согласные» (V, 237).

38 Действительно, о семантике согласных (см., например, V, 188—192, 198—211, 217—221, 225, 229—237, 259, 269, 301—302) Хлебников говорил намного больше, чем о семантике гласных (V, 171—172, 189, 205, 237). И тем не менее: «Так стихотворение полно смысла из одних гласных» (V, 189; ср.: Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wien; Moskau, 1995, S. 53—67).

39 В брошюре—«от тона к шуму» (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 61).

40 Вероятно, имеется в виду манифест Л. Руссоло «Искусство шумов» (1913; рус. пер. см.: Манифесты итальянского футуризма: Собрание манифестов Маринетти, Боччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан. М., 1914. с. 51—58).

41 О «разговорных» элементах см.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 30—33.

[42] О «lapsus'ах linguae», «ритме и порядке» см.: Там же, с. 33—34.

[43] О сравнениях см.: Там же, с. 38—41.

[44] Скорее всего имеется в виду стихотворение «Посвященье» (в поздней редакции «Двор») из сб. «Поверх барьеров» (М., 1917).

[45] См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 35—36.

[46] См. стихотворения Д. Бурлюка в сб. «Рыкающий Парнас» (Пг., 1914, с. 19, 21—24, 28—29, 33, 36—37, 39), «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915, с. 97—98, 100), в журнале «Московские мастера» (1916, весна, с. 19—20) и др., а также: Markov V. Russian Futurism: A History. Berkeley; Los Angeles, 1968, p. 169, 286; Scholz F. Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht.—Poetica, 1968, Bd. 2, H. 4, S. 489; Tschižewskij D. Der russische Futurismus und die dichterische Sprache.—Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 1972, Bd. 209, Hbd. l, S. 92—93; Трушечкина Г. В. Падежные аномалии в поэзии Велимира Хлебникова.—В кн.: Тезисы докладов III Хлебниковских чтений. Астрахань, 1989, с. 24—25.

[47] См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 36—37. О тенденции к «безглагольности» в поэтическом языке начала века см.: Иванов Вяч. Вс. К исследованию поэтики Блока: («Шаги командора»).—In: Russian Poetics. Columbus, Ohio, 1983, p. 181—185; Он же. Имя или глагол? (Вариации на тему статьи Г. О. Винокура «Глагол или имя?»).—In: Forschungen zur Linguistik und Poetik: Zum Andenken an Grigorij O. Vinokur (1896—1947). Frankfurt a. M.; B.; Bern; New York; Paris; Wien, 1997, S. 37—38; Лотман М. Мандельштам и Пастернак: (опыт контрастивной поэтики).—In: Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an Intern. Conf. on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. M. Lotman: Russian Culture: Structure and Tradition. Amsterdam; Atlanta, Ga, 1993, p. 127—137; Шапир М. И. Язык поэтический.—В кн.: Введение в литературоведение: Лит. произведение: основные термины и понятия. М., 1999, с. 516—518; и др.

[48] Под преодолением неблагозвучия имеются в виду два *к* подряд и еще одно—чуть раньше: *руки к кафе* (пример из ранней редакции «Облака в штанах», 1914).

[49] Из стихотворения «Гимн судье» (1915).

[50] По-видимому, здесь контаминация двух строк: *Смотрит прямо и суха* («Алчак», 1908—1909; II, 51) и *Глядит коварно, зло и рысью* («Игра в аду», 1912; II, 122); ср.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 36.

[51] Идея о том, что союз *и* может выполнять ритмико-мелодические функции, создавая иллюзию связности и завершенности там, где на деле их нет, была разработана Винокуром в статье «Слово и стих в „Евгении Онегине"» (см.: Пушкин: Сб. ст. М., 1941, с. 189—194, 208—213).

[52] См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 41—44.

[53] Об окказиональных суффиксах в языке Хлебникова см.: Vroon R. Op. cit., p. 103—135, 147—161; Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986, с. 124—144; Перцова Н. Указ. соч., S. 28—29, 32—34 и др.

[54] На протяжении многих лет МЛК пытался наладить выпуск собственных изданий, однако все эти попытки потерпели неудачу (см.: Шапир М. И. М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха.—Russ. Ling., 1994, vol. 18, № 1, p. 74—76 и др.).

[55] Во время заседания секретарь вел черновой протокол, перебеленный вариант которого утверждался, как правило, на следующем заседании или через одно—так, протокол заседания от 11 мая был подписан членами кружка 17-го числа того же месяца.

Приложение № 2

Вокруг «Новейшей русской поэзии»

По материалам переписки Р. О. Якобсона и Н. С. Трубецкого
(*Комментарии М. И. Шапира*)

[1] Новый путь, 1921, 6 февр., № 6, с. 3—4 (подпись Л. К.).

[2] Книга и революция, 1921, № 12, с. 54 (подпись Борский).

[3] Начала, 1921, № 1, с. 213—215.

[4] Библиогр. листы Рус. библиол. о-ва, 1922, № 3, с. 14.

[5] Жизнь, 1922, № 3, с. 168—170.

[6] К этому месту Якобсон сделал следующее примечание: «Посылая эту книгу НТ ⟨= Н. С. Трубецому⟩, РЯ ⟨= Р. О. Якобсон⟩ охарактеризовал ее как предварительный набросок к задуманному им очерку общей поэтики» (N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes. The Hague; Paris, 1975, p. 17 n. 6).

[7] Ibid., p. 17—18 (в цитате сохранены орфография и пунктуация источника).

[8] Имеется в виду следующее место: «⟨...⟩ до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу—быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин» (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921, с. 11). Ср.: «Исторія литературы напоминаетъ географическую полосу, которую международное право освятило какъ res nullius, куда заходятъ охотиться историкъ культуры и эстетикъ, эрудитъ и изслѣдователь общественныхъ идей. Каждый выноситъ изъ нея то, что можетъ, по способностямъ и воззрѣніямъ, съ той же этикеткой на товарѣ или добычѣ, далеко не одинаковой по содержанію» [Веселовский А. Из введения в историческую поэтику: (Вопр. и ответы).—Журн. М-ва нар. просвещения, 1894. ч. CCXCIII, май, с. 21 (2-й паг.)]. В этой связи В. М. Жирмунский (Начала, 1921, № 1, с. 213) указал на «Послесловие» М. О. Гершензона к кн.: Лансон Г. Метод в истории литературы. М., 1911, с. 48—60.

[9] В современном смысле научных терминов речь идет не о «литературном языке», а о «языке художественной литературы».

[10] Под псевдонимом *Дядя Митяй* публиковалось несколько литераторов: по всей вероятности, Трубецкой говорит о Д. Д. Тогольском или Д. К. Варищеве, печатав-

шихся во множестве столичных газет и журналов. Вообще неразличение «хорошей» и «плохой» литературы Трубецкой считал едва ли не основной ошибкой «формалистов». Ср. отрывок из его письма Ф. А. Петровскому (3.VIII 1922), проясняющий общее отношение Трубецкого к Опоязу: «В Праге ⟨...⟩ раздобыл я несколько изданных в России книжек по модной повидимому у вас науке, теории поэтического языка и литературы, которой (наукой) сильно увлекается мой приятель Р. Якобсон. То, что я читал, мне не понравилось. Что-то в этой науке есть упадочное, несимпатичное. Расковырять писателя,—другой раз и живого,—чтобы посмотреть, отчего это у него все так складно выходит... И ведь как ни ковыряй, ничего все равно не увидишь. В конце концов оказывается, что человек, составляющий телеграмму „приезжаю пятницу вечером задержи номер гостинице", и поэт, пишущий поэму—одно и то же. А, на самом деле,—это „две разницы". Объявлять тождество формы и содержания, видеть во всем „прием" (даже в письмах Толстого к жене ⟨вероятно, о книге Б. М. Эйхенбаума „Молодой Толстой", где, впрочем, эти письма даже не упоминаются.—*М. Ш.*⟩)—это какой-то дегенеративный дефект восприятия, что-то вроде дальтонизма. Любопытнее других книга ⟨Эйхенбаума.—*М. Ш.*⟩ „Мелодика стиха". Но уж очень легковесно. Мишиных ⟨М. А. Петровского.—*М. Ш.*⟩ статей так и не удалось прочесть» [РГАЛИ, ф. 1348 (Собрание писем писателей, ученых, общественных деятелей), оп. 7, ед. хр. 70, л. 9 об.—10].

[11] Согласно примечанию Якобсона, «предполагавшееся введение в общую поэтику» (N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes, p. 23 n. 8).

[12] Трубецкой говорит о будущей книге: Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.

[13] N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes, p. 22—23.

[14] Ibid., p. 17.

[15] Ibid., p. 22.

[16] Ibid., p. 18.

[17] Ibid., p. 22 n 7.

[18] См. об этом: Ibid., p. VI.

[19] В брошюре о Хлебникове «как единственный, существенный для поэзии момент» названа только «установка на выражение, на словесную массу» (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 41, ср. с. 10 и др.), а «деформация» практического языка в поэтической речи рассмотрена лишь как следствие исходной «установки на выражение»: «⟨...⟩ в поэзии деформирована интонация практической речи»; «Деформация семантическая очень разнообразна в поэзии. Ей паралель—фонетическая деформация слова»; «⟨...⟩ по существу всякое слово поэтического языка в сопоставлении с языком практическим—как фонетически, так и семантически деформировано» и др. (Там же, с. 34, 46, 47, ср. с. 5) Представление о возражениях Б. В. Томашевского дает следующий отрывок из его рецензии (опубликованной в июне 1921): «В чем основной признак эстетической функции поэтического языка? Как отличить произведение художественное от нехудожественного? Автор сознательно отметает эти вопросы, и часто возникает вопрос, не регистрирует ли он в качестве поэтических приемов

практические, вводимые в общую рамку художественной композиции, и даже эстетические обмолвки поэта. Адекватность теоретических предпосылок Якобсона с поэтическими приемами Хлебникова возбуждает вопрос, не есть ли это такая же догматизация футуристических приемов, вчитываемая во всякую поэзию вообще, как, напр., символическая, романтическая и классическая теории поэзии, являвшиеся объективацией субъективных приемов этих поэтических школ». «Недостаточна мотивировка творчества терминами „установка на выражение", „обнажение приема", „игра" и т. д.» (Книга и революция, 1921, № 12, с. 54).

[20] Цитируется по оригиналу, в начале 1990-х годов хранившемуся в собрании Т. Г. Винокур (ср.: Переписка Р. О. Якобсона и Г. О. Винокура: [Подгот. текста и коммент. С. И. Гиндина и Е. А. Ивановой].—Новое лит. обозрение, 1996, № 21, с. 84). Письмо не датировано, написано, вероятно, летом 1921 г., по получении журнала с рецензией Томашевского. Это не первое письмо Якобсона Винокуру по поводу брошюры о Хлебникове: 16.II [1921] Якобсон благодарил Винокура за рецензию на эту книгу и вносил некоторые уточнения в формулировки рецензента (см.: Там же, с. 81).

[21] Не датировано. Оригинал—не ранее июня 1921 г. Печатается по фотокопии рукописи (собрание М. И. Шапира) с сохранением орфографии и пунктуации Якобсона (о характерных особенностях его орфографии см. в моей рецензии на подготовленный Б. Янгфельдтом сборник материалов «Якобсон-будетлянин»: Славяноведение, 1994, № 4, с. 116).

[22] См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 11. В этом же значении Винокур употреблял термин «поэтичность» (Винокур Г. О. Чем должна быть научная поэтика [1920].—Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, 1987, № 2, с. 87).

[23] См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 56—58.

[24] Преодолению дуализма «формы» и «содержания» и противопоставлению «материала» и «приема» уделено большое внимание в работах Жирмунского н Винокура (см.: Жирмунский В. Задачи поэтики.—Жизнь искусства, 1919, 9 дек., № 313, с. 1; Он же. Задачи поэтики.—Начала, 1921, № 1, с. 51—54; Винокур Г. О. Указ. соч., с. 84—85). Сильное влияние на русских эстетиков и филологов оказал логико-философский анализ антиномий «форма—содержание» и «форма—материал» у А. Марти (см.: Marty A. Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. Halle a. S., 1908, Bd. 1, S. 101 etc.; Шапир М. И. М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха.—Russ. Ling., 1994, vol. 18, № 1, p. 84 и далее; ср. также: Weinstein M. Le débat Tynjanov / Baxtin ou la question du matériau.—Rev. Étud. slav., 1992, t. LXIV, fasc. 2, p. 297—322).

[25] Понимание сюжета как языкового явления, относящегося к семантическому (а точнее—к «гиперсемантическому») уровню поэтического языка, разделяли очень многие члены МЛК: П. Г. Богатырев, Винокур, М. А. Петровский, Г. Г. Шпет, Якобсон; несогласие с этой точкой зрения высказывали О. М. Брик и М. М. Кенигсберг (см.: Ин-т рус. яз. Рукописный отд., ф. 20, л. 91—91 об., 92 об.—93, 95, 124—124 об.; ср.: Сюжет в кинематографе: По материалам Московского лингвистического кружка: [Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Г. С. Баранковой].—Лит. обозрение, 1997, № 3, с. 81). Возражая Жирмунскому, выводившему поэтику сюжета и композиции за рам-

ки лингвистики, Винокур, в частности, писал: «⟨...⟩ сюжет—есть, по нашему, сочетание словесных значений⟨,⟩ иначе говоря, сюжет—явление порядка семантического» (Новый путь, 1922, 9 февр., № 306, с. 4; подпись Г. В.; подробнее см.: Шапир М. И. Комментарии.—В кн.: Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990, с. 298—300).

26 Имеется в виду внешнее сходство (возникшее в результате разных языковых процессов) исконного неполногласия *сковрада* (болг.) и акающего полногласного [скъврада] (ю.-рус.) с полной редукцией первого предударного гласного.

27 См.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 6 примеч. *.

28 Ср. замечания Томашевского, процитированные в примеч. 19.

29 Якобсон намекает на идею о мнимости превосходства европейской («романо-германской») культуры над прочими, высказанную Трубецким в книге «Европа и Человечество» (София, 1920; Топоров В. Н. Николай Сергеевич Трубецкой—ученый, мыслитель, человек.—Сов. славяноведение, 1990, № 6, с. 65—67; Толстой Н. И. Н. С. Трубецкой и евразийство.—Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М., 1985, с. 6—7 и др.; Toman J. The Magic of a Common Language: Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy, and the Prague Linguistic Circle. Cambridge, Mass.; London, 1995, p. 190—198; и др.). Эта мысль легла в основу евразийства, оказавшего определенное влияние на научную идеологию Якобсона в период между мировыми войнами (см., в частности: Avtonomova N. Roman Jakobson: deux programmes de fondation de la slaistique, 1929/1953.—In: Jakobson entre l'Est et l'Ouest, 1915—1939. Lausanne, 1997, p. 5—20; Автономова Н. С., Гаспаров М. Л. Якобсон, славистика и евразийство: две конъюнктуры, 1923—1953.—Новое лит. обозрение, 1997, № 23, с. 87—91).

30 На связь между поэзией футуризма и поэтикой формализма указывалось уже́ не раз [см., например: Stankiewicz E. Poetic and Non-Poetic Language in Their Interrelation.—In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961, p. 14; Chvatík K. Semiotics of a Literary Work of Art: Dedicated to the 90th Birthday of Jan Mukařovský.—Semiotica, 1981, vol. 37, № 3/4, p. 195, 202; Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983, с. 131 примеч. 1, с. 201; Winner T. G. The Aesthetic Semiotics of Roman Jakobson.—In: Language, Poetry and Poetics: The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Berlin; N. Y.; Amsterdam, 1987, p. 257—274; Шапир М. И. «Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона).—Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1987, т. 46, № 3, с. 225; Он же. Комментарии, с. 340 примеч. 37]. Я не уверен, однако, что было бы законно чуть не все основные положения лингвопоэтической концепции Якобсона напрямую возводить к литературной теории и практике Хлебникова (ср.: Перцова Н. Н. Об истоках понятия поэтической функции языка.—Моск. лингв. журн., 1996, т. 2, с. 326—339). Эта точка зрения, которая вряд ли пришлась бы по душе Якобсону, противоречит фактам истории науки. Так, например, «понятие поэтической функции языка было введено в лингвистический обиход» не «Р. О. Якобсоном в 1960 г.» (Там же, с. 326), а Винокуром в 1923 г.: «Взятое в смысле вещи⟨,⟩ слово выполняет функцию, слову, как знаку не присущую. Иные называют эту функцию эстетической. Я предпочитаю быт⟨ь⟩ более осторожным: пусть это будет функция просто

поэтическая: слово может быть поэтическим, не вызывая в то же время никаких эмоций, в том числе и эстетических» (Винокур Г. Поэтика. Лингвистика. Социология: Методол. справка.—Леф, 1923, № 3, с. 110; ср.: Он же. Понятие поэтического языка.—Докл. и сообщ. филол. фак. Моск. гос. ун-та, 1947, вып. 3, с. 4). Винокур, как вслед за ним и Якобсон, усматривал содержание поэтической функции в обращенности слова «на само себя» (Там же, с. 6), или, что то же самое, в направленности языка «на сообщение как таковое», в «сосредоточении внимания на сообщении ради него самого» (Jakobson R. Closing Statement: Linguistics and Poetics [1958].—In: Style in Language. N. Y.; L., 1960, p. 377). Прежде чем стать лингвистическим, понятие «поэтической функции слова» успело побывать логико-философским: в феврале 1922 г. его сформулировал Шпет, еще более далекий от идеологии футуризма, чем Винокур (см.: Шпет Г. Эстетические фрагменты, [вып.] II. Пг., 1923, с. 66). Именно Шпет, объявивший, что «поэтика ⟨...⟩ есть граматика поэтического языка и поэтической мысли» (Там же, с. 67), настойчиво разъяснял, в чем состоит отличие поэтики от эстетики (Там же, с. 70—71). Об истории изучения поэтической функции языка см. также: Шапир М. И. «Грамматика поэзии» и ее создатели, с. 222—225; Он же. Комментарии, с. 260 примеч. 17, с. 261 примеч. 20, с. 273—274, 276 примеч. 24, с. 277 примеч. 26, с. 278 примеч. 31, с. 340 примеч. 37, и др.; «Поэзия не слово, а криптограмма»: Полемич. заметки Г. О. Винокура на полях кн. Р. О. Якобсона: Вступ. ст., публ. и примеч. М. И. Шапира.—В кн.: Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999, с. 144—145, 149—152 примеч. 8, 157—158 примеч. 32).

Ник. Асеев

В. В. Хлебников

(*Комментарии А. Е. Парниса*)

1 Неточная цитата из стихотворения «С журчанием, свистом...» (1908; Творения, с. 56).

2 Цитата из стихотворения «Бобэоби пелись губы...» (1908—1909; Творения, с. 54).

3 Эта характеристика восходит к футуристической листовке «Пощечина общественному вкусу» (М., 1913): «В нем ⟨„Садке судей“.—*А. П.*⟩ гений, великий поэт современности—Велимир Хлебников впервые выступил в печати». Сам Хлебников по этому поводу не без иронии писал в автобиографии (1914): «В 1913 году был назван великим гением современности» (*НП, 353*). Ср. в предисловии Д. Бурлюка к «Творениям» (1914) Хлебникова: «Гений Хлебников читал свои стихи в 1906—7—8 год⟨ах⟩ в Петербурге Кузмину, Городецкому, В. Иванову и др.,—но никто из этих литераторов не шевельнул пальцем, чтобы отпечатать хотя бы одну строку—этих откровений „слова“» (с. [3]); «Хлебников хаотичен—ибо он гений» (там же). Ср. также в письме Хлебникова к Матюшину от декабря 1914 г.: «...вы, по обычаю балуете, поддерживая мои слабые силы такими громкими словами, как гений» (*НП, 375*).

4 Этот высокий отзыв Вяч. Иванова о Хлебникове, относящийся, вероятно, с 1914 г., приведен без указания источника в статье Н. Л. Степанова «Творчество Велимира Хлебникова», напечатанной в 1928 г. (*I, 33*); см. другие отзывы Вяч. Иванова о Хлебникове в воспоминаниях Асеева о мэтре символизма (Асеев Н. Московские записки.—Дальневосточное обозрение, 1920, № 357, 27/14 июня); републикации: Рус-

ская мысль, Париж, 1992, 12 июня; Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996, с. 151—167 (вступ. ст., подготовка текста и примечания А. Е. Парниса; см. там же письмо Асеева к Хлебникову). См. также: Парнис А. Е. Вячеслав Иванов и Хлебников. К проблеме диалога и о ницшевском подтексте «Зверинца».—De Visu, 1992, № 0 (нулевой), с. 34—45; Он же. Заметки к диалогу Вячеслава Иванова с футуристами.—Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. с. 423—432.

5 Ср. в письме Хлебникова к родным от 30 декабря 1909 г.: «Меня зовут здесь Любек и Велимир» (*V, 289*). Об этимологии псевдонима «Велимир» см.: Парнис А. Е. Южнославянская тема Велимира Хлебникова: Новые материалы к творческой биографии поэта—Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978, с. 228.

6 Здесь неточность: В. Каменский назвал свою статью, посвященную поэту—«О Хлебникове. Славождь» (Хлебников В. В. Творения. Т. 1. М., 1914, с. [5—6]).

7 Это стихотворение в сборниках Хлебникова не публиковалось, скорее всего Асеев цитирует его по памяти. Впервые оно было напечатано в статье Маяковского «Теперь к Америкам!» («Новь», 1914, 15 ноября), где оно дано в несколько иной редакции; см. этот текст в транскрипции Харджиева: *НП, 160*.

8 Неточная цитата из статьи Каменского «О Хлебникове. Славождь», правильно: «Журчей с горы Русской поэзии» (Хлебников В. В. Творения, с. [5]).

9 Мемуаристы неоднократно сравнивали Хлебникова с птицей; см., например: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихи, переводы, воспоминания. Л., 1989, с. 407; ср. в поэме С. Спасского: «И, как нахохленная птица, / Бывало, углублен и тих, / По-детски Хлебников глядится / В пространство замыслов своих» (Спасский С. Неудачники. М., 1929, с. 55); ср. также «птицеподобный» портрет Хлебникова работы Бориса Григорьева в I т. Собр. произв. (фронтиспис).

10 В связи с темой смеха у Хлебникова см.: Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986, с. 181—189. Между тем приведенное замечание Асеева противоречит выводу Григорьева, который утверждал, что Хлебников смеялся «охотно, много и *заразительно*» (с. 189; курсив наш.—*А. П.*). Ср. свидетельство сестры поэта в неизданном письме, которая также утверждала, что «никогда не слыхала с его стороны громкого смеха».

11 Здесь неточность, правильно: Волх Всеславьевич—мифологизированный персонаж русских былин, герой одноименной былины.

12 Эта формула перекликается с заявлением Маяковского в статье «Капля дегтя», напечатанной в альманахе «Взял», в котором участвовали Хлебников и Асеев: «**Футуризм мертвой рукой ВЗЯЛ Россию**» (Пг., 1915, с. 2, выделено Маяковским).

13 Возможно, Асеев имеет в виду воззвание Хлебникова к славянам, направленное против немцев и впервые напечатанное анонимно в петербургской газете «Вечер» 16 / 29 октября 1908 г. Однако Асеев мог узнать текст этого воззвания лишь по републикации его в сборнике Хлебникова «Ряв!», вышедшем в конце 1913 г., или по статье Маяковского «Россия. Искусство. Мы» («Новь», 1914, 19 ноября), где оно было почти полностью перепечатано.

[14] Здесь, возможно, опечатка или оговорка: нужно — «государство времени». Асеев имеет в виду утопическую идею Хлебникова о создании «государства времени», изложенную им в манифесте «Труба марсиан» (Харьков, 1916), который в числе других подписал и Асеев.

[15] В манифесте «Труба марсиан» Хлебников декларировал разделение людей, построенное на оппозиции духовного и творческого начала в образе жизни торгашескому: «мы — вы», «юноши — старцы», «изобретатели — приобретатели».

[16] Неточная цитата из «Трубы марсиан».

[17] *«Улля, улля, марсиане»* — вероятно, первоначальное название манифеста «Труба марсиан»; этот возглас восходит к роману Г. Уэллса «Война миров» и цитируется в этом манифесте. Под таким же названием в 1916 г. в Харькове готовился к изданию сборник футуристов (не издан).

[18] *Государство молодежи* — одно из названий «государства времени», о котором Хлебников подробно говорит в «Трубе марсиан» (ср. также «государство 22-летних» в стихотворении «Печальная повесть. 8 апреля 1916». — Временник. 1. М. [Харьков], 1917 [1916], с. [3]).

[19] Здесь намек на антивоенное стихотворение Хлебникова «Где волк воскликнул кровью...», впервые напечатанное в альманахе «Взял», в котором Асеев также опубликовал свое стихотворение «Я знаю; все плечи смело...», а также на статью и таблицы Хлебникова, напечатанные в 4-ом «Временнике» (М., 1918). См. интерпретацию стихотворения «Где волк воскликнул кровью...»: Парнис А. Е. О метаморфозах мавы, оленя и воина: К проблеме «диалога» Хлебникова и Филонова (наст. изд., с. 637—695).

[20] Неточная цитата из статьи Хлебникова «Поединок с Хаммураби» — Временник. 4-й. М., 1918, с. [2]. Ср. формулу „Судейкина ... своды" в воспоминаниях Якобсона (наст. изд.).

[21] Эти пары приведены в статье Хлебникова «Поединок с Хаммураби», в которой он сформулировал так называемые «законы Велимира», устанавливающие «черты сходства» знаменитых людей всей истории человечества, «рожденных через 365 лет».

[22] Здесь у Асеева контаминация двух хлебниковских приемов; «спряжения корней» (т. е. создание неологизмов, от одного корня) и «внутреннего склонения слов» (сопоставление слов, «отдаленных по значению и похожих по звуку» — «Учитель и ученик», 1912). Второй прием разрабатывали также Маяковский и Асеев, см. об этом: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 101—104.

[23] *Гениальные «Смехачи»* — цитата из предисловия Д. Бурлюка к «Творениям» Хлебникова (с. [2]). Речь идет о скандально знаменитом стихотворении Хлебникова «Заклятие смехом» (1908—1909), впервые напечатанном в «Студии импрессионистов» (СПб., 1910, с. 47).

[24] Имеется в виду стихотворение Хлебникова «В лесу. Словарь цветов», впервые напечатанное в сборнике «Четыре птицы» (М., 1916, с. 77).

25 Речь идет о поэме «Журавль» (1909), вторая часть которой была напечатана в «Творениях» (1914) под заглавием «Восстание вещей».

26 Неточно, правильно: «Ошибка смерти». *«Семь крылатых»*—несохранившаяся статья, а не драма (точное название—«Семь крылатых. Разговор»), которую Хлебников планировал опубликовать в харьковских изданиях—во «Временнике» или в проектировавшемся журнале «Слововед» (1916), редактором которого был Асеев (издание не было реализовано).

27 Ср. в первом стихотворении из диптиха Хлебникова «Бой в лубке»: «И когда земной шар, выгорев, / Станет строже и спросит: „Кто же я?"—/ Мы создадим „Слово Полку Игореви" / Или же что-нибудь на него похожее» (Второй сборник Центрифуги, М., 1916, с. 16; Творения, с. 455). Ср. также в воспоминаниях Асеева о Вяч. Иванове: «Автор „Кормчих звезд" в особенности ценил в поэтах любовь к языку. „Человек, не любящий „Слова о полку Игореве", не может быть поэтом",—говаривал он не раз» (А с е е в Н. Московские записки.—«Дальневосточное обозрение». Владивосток, 1920, 27 [14] июня). Ср. также финальную строку из «Зверинца», в котором Хлебников заменил «западное» слово «хронограф» славянским «часослов»: «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов „Слово о полку Игореви" во время пожара Москвы» (Творения, 187).

28 Здесь неточность: издателем «Творений» (1914) был Д. Бурлюк, а издателем «Изборника стихов» (1914)—Крученых.

29 В 1971 году нами было установлено подлинное место рождения Хлебникова—главная или зимняя ставка Малодербетовского улуса Калмыкии (ныне—село Малые Дербеты Черноярского уезда Астраханской губернии)—см. вступительную заметку к воспоминаниям А. Е. Крученых.

30 Хлебников окончил Казанскую третью гимназию в 1903 г., в этом же году поступил в Казанский университет на математическое, а затем перешел на естественное отделение физико-математического факультета, в 1908 г. перевелся в Петербургский университет на тот же факультет, в 1909 г. перешел на историко-филологический факультет, в 1911 г. оставил университет, не закончив его.

31 Первая встреча Хлебникова с Д. Бурлюком произошла, вероятно, в конце 1909 г., а не в феврале 1910 г., как считалось ранее. Группа кубофутуристов «Гилея» возникла в начале 1910 года, а в апреле этого же года издала первый групповой сборник—«Садок судей» I.

А. Е. Крученых

О Велимире Хлебникове

(*Комментарии А. Е. Парниса*)

Публикуемые воспоминания А. Е. Крученых о Хлебникове—фрагмент из его мемуаров «Наш выход» (1932—1934), которые он впоследствии перерабатывал и дополнял. Авторизованные машинописные копии «Нашего выхода» находятся в РГАЛИ, Государственном музее В. В. Маяковского и Государственном литературном музее. В

середине 1960-х годов Крученых объединил различные части о Хлебникове, написанные в 1930-е и продиктованную главу в 1960-е годы, в единый текст. Включенная в этот текст пятая дополнительная глава—«Хлебников приехал в Москву»—была записана Т. В. Толстой-Вечоркой по нашей просьбе в 1964 году. Крученых внес в нее незначительную правку и приписал: «Допол⟨нение⟩ к восп⟨оминаниям⟩ о В. Х⟨лебникове⟩ Т. Т⟨олстой⟩ и моим в папку В. Х⟨лебникова⟩ ⟨...⟩ Для обработки, проработать (исправить?) и в ЦГАЛИ» (РГАЛИ. Ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 37). Фрагменты из воспоминаний Крученых «Наш выход» печатались самим автором в 1930-х годах и, начиная с 1960-х гг.,—другими публикаторами. См., например, главу «О Павле Филонове», где приводятся эпизоды, связанные с Хлебниковым,—Творчество. 1988. № 11, с. 28—29 (публикация А. Е. Парниса). Здесь воспоминания Крученых печатаются по тексту, хранящемуся в РГАЛИ, недостающая в этом экземпляре страница 21 восстанавливается по другим копиям, а также учитывается авторская правка в пятой главе по экземпляру, находящемуся в нашем распоряжении.

Полный текст мемуаров А. Е. Крученых «Наш выход» вышел в свет в 1996 г. на английском и русском языках. (См.: Крученых А. Наш выход: К истории русского футуризма. М., 1996. Вступительная статья Р. Дуганова, комментарии его же, А. Никитаева и В. Терехиной). К сожалению, вместо ожидаемых в отдельном издании обстоятельных комментариев, раскрывающих всю панораму футуристического движения, текст мемуаров сопровожден крайне скудным справочным аппаратом, в котором к тому же имеется целый ряд ошибок. Авторами комментариев, например, не учтена публикуемая здесь поздняя дополненная редакция мемуаров Крученых о Хлебникове, хранящаяся в РГАЛИ. Другой пример—место рождения Хлебникова указано с грубой ошибкой, кочующей до сих пор из одного издания в другое, а между тем еще в 1971 году нами было установлено подлинное место рождения поэта—зимняя ставка Малодербетовского улуса, ныне—Малые Дербеты. Упомянутая комментаторами Ханская ставка—не топоним, а метафорическое обозначение места рождения—см. подробнее об этом в нашей статье «Про Конецарство, ведь оттуда я...» (Теегин герл: Свет в степи, Элиста, 1976, № 1). Этот факт был признан авторитетными изданиями и вошел в научный оборот (КЛЭ, т. 8; БСЭ, 3-е изд., т. 28). См. предварительную публикацию этих воспоминаний и нашу статью «„Ищу я верников в себя..." Новое о Хлебникове».—Литературное обозрение. 1996, № 5/6, с. 12—39.

[1] Ср. в письме Хлебникова к Крученых от августа-сентября 1912 года.: «⟨...⟩ Японское стихосложение. Оно не имеет созвучий, но певуче. Имеет 4 строчки. Заключает, как зерно, мысль и, как крылья или пух, окружающий зерна, видение мира. Я уверен, что скрытая вражда к созвучиям и требование мысли, столь присущие многим, есть погода перед дождем, которым прольются на нашу землю японские законы прекрасной речи. Созвучия имеют арабский корень. Здесь предметы видны издали, точно дальний гибнущий корабль во время бури с дальнего каменного утеса» (*V, 298*). В связи с этим см.: Парнис А. Е. «Туда, туда, где Изанаги...» Некоторые заметки к теме «Хлебников и Япония».—Искусство авангарда: Язык мирового общения. Материалы международной конференции 10—11 декабря 1992 г. Уфа, 1993, с. 90—102. См. также пример заумного стихотворения Крученых на «японском» языке: «27 апреля в 3 часа пополудни я мгновенно овладел в совершенстве всеми языка-

ми. Таков поэт современности. Помещаю свои стихи на *японском*, испанском и еврейском языках: „Икэ мина ни // сину кси // ямах алик // зел 〈...〉“» (Крученых А. Взорваль. СПб., 1913, с. 28; курсив наш.—*А. П.*).

2 Первое литографированное издание поэмы Крученых и Хлебникова «Игра в аду» с 16 иллюстрациями Н. С. Гончаровой вышло летом 1912 г. в количестве 300 экземпляров (ряд экземпляров раскрашен от руки художницей). Крученых писал 10 июля 1929 г. А. Г. Островскому: «Изданием книг *Игра в аду* и *Старинная любовь* я горжусь не менее, чем их написанием» (см.: Ziegler R. Briefe von A. E. Kručenych an A. G. Ostrovskij.—Wiener Slawistischer Almanach. 1978. B. I, S. 8). О создании этой поэмы см. также: Неизданный Хлебников. Вып. I—II. М., 1928, с. 12—13; Вып. XVIII. М., 1930. С. 7—13; Крученых А. 15 лет русского футуризма. М., 1928, с. 24—30, а также фрагменты, не вошедшие в поэму: *НП, 226—230, 438—440*. В связи с этим см.: Якобсон Р. О. Игра в аду у Пушкина и Хлебникова.—Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию академика М. П. Алексеева. М., 1976.

3 В цитированной рецензии С. Городецкий писал: «На обложке нарисован черт, чудесно нарисован, со всей дерзостью таланта Наталии Гончаровой, украсившей книгу своими рисунками, о которых так же, как и о художественной стороне издания, скажем ниже 〈...〉 Имена (!) Алексея Крученых нам встречается впервые, но Виктора Хлебникова мы помним по „Студии“, затеянной Н. Кульбиным, и по знаменитому—ибо он был напечатан на подлинных обоях—„Садку судей“. Кроме того, вам известна его поэма-пьеса, кажется, еще не изданная. Хлебников талантлив. Его ушибло будущее, а не исковеркало» (Городецкий С. Непоседы.—Речь, 1912, 1 октября, № 269). Это был единственный положительный отклик на поэму. Он произвел «впечатление» не только на авторов поэмы (приведенный в мемуарах отрывок из него был процитирован и в предисловии ко второму изданию «Игры в аду»), но и на других современников, о чем вспоминал Р. О. Якобсон (см. наст. изд., с. 83).

4 В начале 1914 г. вышло второе дополненное литографированное издание поэмы «Игра в аду» с рисунками К. Малевича и О. Розановой в количестве 800 экземпляров.

5 Сборник Крученых «Старинная любовь», вышедший летом 1912 г. с рисунками М. Ларионова, а также первое издание поэмы «Игра в аду» (1912) считаются первыми литографированными «рукописными» книгами, создавшими новый тип книги, переписанной от руки автором или художником.

6 По-видимому, имеется в виду серия открыток-шаржей «Вся Москва в карикатурах» на писателей и художников, выполненных самим Крученых в 1908 г. (см.: Сухопаров С. М. Алексей Крученых. Судьба будетлянина. München., 1992, S. 19), или серия литографированных открытых писем с рисунками М. Ларионова, Н. Гончаровой, В. Татлина и других, которые Крученых издал в 1912 г. (по свидетельству Н. И. Харджиева, было издано 19 открыток—см.: Ziegler R. Op. cit., S. 13); подробнее об этом см. в письме Крученых к А. Г. Островскому от 10 июля 1929 г. (Ibid., S. 8—9).

7 О первых футуристических книгах, выпущенных различными издательствами, см.: Compton S. P. The world backwards. Russian futurist books. 1912—16. London, 1978; Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989. См. также: Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб.,

1994, с. 25—28; и воспоминания М. Н. Бурлюк «Первые книги и лекции футуристов (1909—1913)»—Там же, с. 271—286.

[8] Кроме «Зверинца» и пьесы «Маркиза Дэзес», Хлебников напечатал в «Садке судей» I также и поэму «Журавль» (с. 125—131).

[9] См.: Чудовский В. За букву ѣ.—Аполлон, 1917, № 4—5, с. VII.

[10] Этой репликой начинается пьеса Хлебникова «Девий бог», впервые напечатанная в «Пощечине общественному вкусу» (М., 1912, с. 9). У Хлебникова обращение в форме: «Мамонько».

[11] Цитата из второго стихотворения, входящего в диптих «Мава Галицийская»—см.: Хлебников В. Изборник стихов. СПб., 1914, с. 39.

[12] *«Оля и Поля»*—первоначальное заглавие пьесы «Мирсконца», впервые напечатанной в сборнике Хлебникова «Ряв!» (СПб., 1913, с. 16—20).

[13] *«Задушевное слово»*—еженедельный журнал первоначально для младшего, а затем для старшего возраста, выходивший в Петербурге с 1876 по 1916 год. Ср. об этом журнале в стихотворении Маяковского «Мрак» (1916).

[14] Речь идет о сборнике Крученых и Хлебникова «Мирсконца» (1912) с иллюстрациями М. Ларионова, Н. Гончаровой, В. Татлина и Н. Роговина, вышедшем в ноябре 1912 г. в количестве 220 экземпляров.

[15] *«Бунт жаб»*—вероятно, первоначальное название поэмы «Бунт прокаженных» (1913), впервые напечатанной в «Неизданном Хлебникове» (Вып. XII. М., 1929, с. 3—8) и перепечатанной в 1930 г., см.: II, 136—141.

[16] Речь идет, вероятно, о стихотворениях «Месяц плывучий...», «Небо душно и пахнет сизью и выменем...» и «В мигов нечет...» из сб. А. Крученых «Помада» (М., 1913), в примечании к которым указано, что они написаны «совместно с Е. Луневым» (псевдоним Хлебникова), а также о неизданных стихотворных текстах, сохранившихся в тетрадях и записных книжках Крученых (например, стихотворение «В засаде»). О совместных декларациях и статьях см. в комментарии № 20.

[17] Этот тезис не вошел в окончательный текст манифеста «Пощечина общественному вкусу».

[18] Об этом эпизоде, относящемся к 1912 г., см. также в книге Крученых «15 лет русского футуризма» (М., 1928, с. 23). Там же Крученых вспоминает и о другом эпизоде: «Примерно, в начале 1922 г. я, в присутствии Маяковского и Хлебникова, рассказывал:

— У Ю. Саблина два ордена Красного Знамени.—Таких во всей России,—говорил мне Саблин,—20 человек (числа точно не помню).

— А вот таких, как я, на всю Россию только один имеется,—и то я молчу!—шутя заметил Маяковский.

— А таких, как я, и одного не сыщешь,—быстро ответил Хлебников».

[19] Крученых имеет в виду листовку «Пощечина общественному вкусу», напечатанную в феврале 1913 г., ее текст см. далее. В предисловии к кн. Хлебникова «Творения» (М., 1914, с. [3]) Д. Бурлюк писал: «Хлебников—хаотичен—ибо он *гений;* лишь талант ясен и строен» и провозглашал его «истинным отцом футуризма». Ка-

менский в статье «О Хлебникове. Славождь», также напечатанной в этой книге, писал: «Гений Хлебникова настолько безбрежен в своем разливе словоокеана, что нам,—стоящим у берега его творчества, вполне достаточно и тех прибойных волн, которые заставляют нас преклониться перед раскинутым величием словопостижения. Хлебников оживил Слово, дал ему движение, окрылил его могучими крыльями и выпустил его на разгульную волю—ярким, мудреным, ядреным» (с. [6])

20 Речь идет об участии Хлебникова в 1913 г. в работе Крученых над декларациями «Слово как таковое» и «Буква как таковая», черновик которых опубликован в «Неизданном Хлебникове» (Вып. XVIII, с. 3—7). Среди неизданных текстов Крученых имеются также и другие статьи и манифесты с правкой Хлебникова—«Гамма гласных» и «О мужском роде» (обе—1914).

21 Неточная цитата, правильно: «Расстрелять, как Пушкина и Лермонтова, как взбесившуюся собаку» (см.: Крученых А. Черт и речетворцы. СПб., 1913, с. 9). Ср. позднюю вариацию этой фразы в манифесте Хлебникова «Труба марсиан» (Творения, с. 603).

22 См.: Крученых А. Указ. соч., с. 13; впоследствии это четверостишие было напечатано (*НП, 155*). *Недотыкомка*—образ, навеянный галлюцинациями из романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» (1902).

23 См.: Крученых А., Клюн И., Малевич К. Тайные пороки академиков. М., 1916 [1915]. К сожалению, пока не удается установить, какие фразы из одноименной статьи Крученых принадлежат Хлебникову.

24 Вероятно, Крученых имеет в виду националистические или панславистские тенденции в раннем творчестве Хлебникова. Среди его неизданных текстов, хранящихся в его фонде в РГАЛИ, сохранились различные заготовки и черновики, навеянные славянскими «сюжетами».

25 Между тем три текста начинающей поэтессы тринадцатилетней «малороссиянки Милицы» (речь идет, вероятно, о Е. А. Дзигановской) были напечатаны в «Садке судей» II (с. 106—108), см. также посвященную ей статью Хлебникова «Песни 13 весен» (*НП, 338—340*). Вероятно, возникновение псевдонима «малороссиянка Милица», под которым Хлебников опубликовал стихи своей корреспондентки, связано с «черногорскими» интересами поэта; ср. имя великой княжны Милицы Николаевны (1866—1951), дочери черногорского короля Николая I, жившей в Петербурге и ставшей женой великого князя Петра Николаевича. См. также два письма Хлебникова к М. В. Матюшину (1912—1913) по этому поводу («Неизданный Хлебников», Вып. XVIII, с. 13—16; *V, с. 294—295*); среди неизданных текстов начинающей поэтессы были стихи с откровенно националистическими и монархическими тенденциями. М. В. Матюшин отвечал Хлебникову в неизданном письме от 5 февраля 1913 г.: «Посмотрим—уверяю Вас, что я не жесток,—но, право же, когда Вам обещал, я не думал, что, кроме меня, еще есть участвующие с большим количеством весен, и не пожелают слишком молодого и неумного сотрудника, да еще с такой восторженно ⟨и⟩... ну, скажем, запоздалой что-ли тенденцией к царизму» (частное собрание).

26 Цитата из стихотворения Крученых «Старые щипцы заката...»—Пощечина об щественному вкусу. М., 1913 [1912], с. 87.

27 О неославянофильских интересах Хлебникова см.: Парнис А. Е. Южносла вянская тема Велимира Хлебникова. Новые материалы к творческой биографии по эта.—Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978, с. 223—251.

28 Вероятно, Крученых имеет в виду позднюю поэму Хлебникова «Ладомир (1920), навеянную интернациональными идеями. См. также его поэму «Ночь в око пе», в которой он употребил слово «международник» вместо слова «интернационал (Творения, с. 275).

29 Далее Крученых приводит в рукописи письмо Хлебникова, которое і окончательной редакции опустил. Это письмо (*V, 34—35*) относится не к 1913 г., : скорее всего к августу—сентябрю 1912 г. Ср. задачи, сформулированные поэтом і этом письме, с его статьей «О расширении пределов русской словесности» (1913; *НП 341—342*).

30 Об этом эпизоде Крученых вспоминал в 1930 г., см.: Хлебников В. Звери нец. М., 1930, с. 13—14. Несколько иначе он описан в воспоминаниях М. Н. Бурлюк жены Д. Д. Бурлюка. Знаменитый манифест был сочинен в конце ноября—начал декабря 1912 г. в общежитии московской консерватории, в так называемой «Рома новке» (угол Малой Бронной и Тверского бульвара, д. 2 / 7), где жили тогда М. Н. и Д. Д. Бурлюки. М. Н. Бурлюк свидетельствует: «Манифест этот писался в маленьком номере Давида Давидовича (номер 86), выходившем своим единственным заплакан ным окошком на серо-желто-белые зимние крыши дворовых корпусов. С 10 часов ут ра собрались Владимир Маяковский, Алексей Крученых и Виктор Хлебников: вс четверо энергично принялись за работу. Первый проект был написан Давидом Да видовичем, затем текст читался вслух и каждый из присутствовавших вставлял сво вариации и добавления. Отдельные места выбрасывались, вменялись более острыми угловатыми, оскорбляющими, ранящими мещанское благополучие. Бурлюку принад лежит первая фраза: „сбросить с парохода современности". Когда предлагали вклю чить имя Максима Горького, Давид Давидович протестовал, указывая на его важ ность для века как писателя-пролетария. В манифесте этом легко узнать различны мазки, сделанные молодыми горячими руками лидеров новой революционной лите ратуры, Алексея Крученых, и Виктора Владимировича Хлебникова, и Владимир Владимировича Маяковского.

⟨...⟩ Это утро декабрьское 12-го года (зима поздняя) было чревато гулкостью эха і грядущие годы. Все были настроены победно, празднично: росли крылья» (Цит. по Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения СПб., 1994, с. 276—277). В связи с этим см. также: Крученых А. 15 лет русског футуризма. М., 1928; Парнис А. «Пощечина общественному вкусу». 75 лет.—Па мятные книжные даты. М., 1987, с. 195—196.

31 Неточная цитата из статьи Блока «Бальмонт» (1909), правильно: «Это—словес ный разврат» (Блок А. Собр. соч. Т. 5. М., 1962, с. 374).

[32] М. А. Кузмин был одним из поэтов старшего поколения, одобрительно отозвавшимся об опытах Хлебникова (1909). В письме к брату от 23 октября 1909 г. Хлебников сообщал: «Я подмастерье знаменитого Кузмина. Он мой magister» (V, 287). См. об этом: Парнис А. Е. Хлебников в дневнике М. А. Кузмина.— Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990, с. 156—161; см. там же отрывки из дневника Кузмина (с. 162—165). В словах Хлебникова в «защиту» Кузмина, приведенных Крученых, речь идет, очевидно, не только о дружеском расположении главы будетлян к бывшему учителю, но и о теме «нежности», характерной для автора романа «Нежный Иосиф» (1909). Хлебников упоминает этот роман в стихотворении «Вам» (1909), посвященном Кузмину. О воздействии Хлебникова на позднего Кузмина писал Крученых в ст. «Тайные пороки академиков» (см.: Крученых А. Апокалипсис в русской литературе. М., 1923, с. 37).

[33] Здесь приведена мнимая дата («Садок судей» I вышел в апреле 1910 г.), мотивированная тем, что русские футуристы отстаивали свой приоритет и подчеркивали свою полную автономию и независимость от итальянских футуристов. Хлебников дебютировал не в 1910 г., а в октябре 1908 г. в журнале «Весна» (№ 9), где опубликовал экспериментальный рассказ «Искушение грешника». Это фактически на четыре месяца раньше первого манифеста итальянских футуристов, напечатанного в феврале 1909 г. в парижской газете «Figaro». Хлебников очень гордился листовкой «Пощечина общественному вкусу» и писал в автобиографии (1914) не без иронии: «В 1913 году был назван великим гением современности, какое звание храню по сие время» (*НП, с. 353*).

[34] Н. И. Харджиев установил точную дату выхода сборника «Пощечина общественному вкусу»—18 декабря 1912 г. (см.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 17).

[35] *Измайлов А. А.* (1873—1921)—критик, пародист, постоянный оппонент футуристов, автор многочисленных фельетонов о них. Ср. у Маяковского: «Ужасно боюсь Пасху: похристосуешься,—а вдруг—Измайлов?!» (Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 12, с. 108). Ср. также у Хлебникова: «<...> современные площади, грязные, как душа Измайлова» (Творения, с. 599). *Homunculus*—псевдоним фельетониста Д. И. Заславского (1880—1965), автора статей о футуристах «Беглые заметки» и «Серьезные пустяки» («День», 1913, 13 марта и 15 ноября). В «Первом журнале русских футуристов» (1914, № 1—2) была напечатана без комментариев большая подборка полемических заметок, статей и фельетонов под общим названием «Позорный столб русской критики (Материал для истории русских литературных нравов)» (составитель—Б. Лившиц под редакцией Д. Бурлюка, с. 104—131). См. там же заметку Б. Лившица «Дубина на голове русской критики. Компролитический монумент» (с. 102—103). Ср. также: Тяпков С. Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1984.

[36] Футуристы в своей полемике неоднократно сопоставляли и противопоставляли Хлебникова Пушкину прежде всего в эпатажных целях. Так, например, Д. Бурлюк 3 ноября 1913 г. выступил в Петербурге в Тенишевском училище с лекцией «Пушкин и Хлебников („Ответ гг. Чуковским")», а 11 ноября повторил ее в Политехническом музее. См. отчеты: Речь, 1913, 4 ноября; Русское слово, 1913, 12 ноября.

[37] *Буренин В. П.* (1841—1926)—критик, журналист, пародист, один из постоянны обличителей декадентов, символистов и футуристов, см., например, его статью «По пово ду футуризма».—«Новое время», 1914, 25 февраля. *Философов Д. В.* (1872—1940)—пуб лицист, критик, близкий к символистским кругам, см. его статьи о футуристах в «Ре чи» (1914, 13 января) и «Голосе жизни» (1915, 29 апреля). Ср. в статье Хлебников «!Будетлянский»: «Мы выслушаем храбрый лай шавок: Измайлова, Философов Ясинского и других кольцехвостатых» (*V, 193*).

[38] Цитата из рецензии А. А. Измайлова на выход сборника «Пощечина обществен ному вкусу» «Рыцари ослиного хвоста»—Биржевые ведомости, 1913, 26 января. Здес Крученых приводит цитаты из обзора «Позорный столб...», вероятно, по памяти.

[39] *Чеботаревская А. Н.* (1876—1921)—переводчица, критик, жена Ф. Сологуба Первоначально (вместе с Ф. Сологубом) заинтересовалась эгофутуристами, писала о И. Северянине, но затем стала критически к ним относиться; см. ее отзыв о «Поще чине...» в подборке «Позорный столб...» (с. 123—124). *Лаврский Н.*—псевдони Н. Ф. Барановского, сотрудника «Раннего утра», автора ряда статей о русских футури стах, напечатанных в этой газете (см. там же).

[40] Здесь неточная цитата из рецензии Н. Лаврского (Н. Ф. Барановского) на «По щечину общественному вкусу», перепечатанной в обзоре «Позорный столб...» (с. 125).

[41] Контаминация из двух стихотворных пародий на футуристов, напечатанных по, псевдонимами: «Эръ» (Г. М. Редер—впервые под названием «Отголоски дня»—«Мос ковский листок», 1913, 1 марта) и «Берендеев»—Первый журнал русских футуристов 1914, № 1—2, с. 110—114 (впервые под названием «Забавники»—«Новое время» 1912, 30 декабря).

[42] В сб. «Пощечина общественному вкусу» Хлебников напечатал числовую табли цу «Взор на 1917 год», в которой пытался «вычислить» закономерность падений госу дарств и которая заканчивалась загадочным «выражением»—«Некто 1917».

[43] Цитата из статьи Хлебникова «Учитель и ученик. О словах, городах и народах» напечатанной в «Союзе молодежи» (1913, № 3, с. 48, ранее эта статья вышла отдель ным изданием—«Учитель и ученик» (Херсон, 1912).

[44] Хлебников, находившийся тогда в Астрахани, написал автобиографически рассказ «Октябрь на Неве» для местной газеты «Красный воин» в связи с первой го довщиной Октябрьской революции—см.: П а р н и с А. Е. В. Хлебников—сотруд ник «Красного воина».—Литературное обозрение. 1980, № 2, с. 105—110; там же на печатана первоначальная редакция этого рассказа.

[45] Здесь и далее Крученых цитирует рассказ «Октябрь на Неве», напечатанный 1930 г. (*IV, 105—121*) в неточной транскрипции Д. В. Петровского.

[46] *Петровский Д. В.* (1892—1955)—поэт, прозаик, примыкал к футуристам, авто «Повести о Хлебникове» (М., 1926). *Петников Г. Н.* (1894—1971)—поэт из младшег поколения футуристов, член харьковского издательского содружества «Лирень» и из датель Хлебникова.

[47] Эти монументальные поэмы Хлебникова написаны им в последний период в время пребывания на Кавказе в 1921 г. Известно только одно стихотворение «Кар

курт» (Творения, с. 125—126), выросшее из подписи к плакату; см. подробнее: Парнис А. Е. В. Хлебников в Бакроста—Литературный Азербайджан. 1976, № 7; Он же. Хлебников в Баку.—Арион, 1996, № 2, с. 96—100; Толстая Т. (Вечорка). Воспоминания о Хлебникове.—Там же, с. 101—114..

48 Речь идет о художнице Марии Михайловне Синяковой-Уречиной (1890—1984), близкой знакомой Хлебникова и адресате ряда его стихотворений. Поэт неоднократно с 1916 по 1920 гг. жил у сестер Синяковых в Красной Поляне (под Харьковом), он посвятил им ряд стихотворений, поэмы «Три сестры», «Синие оковы» и другие произведения.

49 См. подробнее о «мужском» и «женском» в поэзии Маяковского и Хлебникова в статьях Крученых «Любовное приключение Маяковского» («Куранты». 1918. № 1, с. 15—18) и «Азеф—Иуда—Хлебников» (в кн.: Крученых А. Миллиорк. Тифлис, 1919, с. 19, 32). Понятие о «влажности» звуков Крученых заимствовал из поэмы Лермонтова «Сказка для детей»: «Я без ума от тройственных созвучий / И влажных рифм, как, например, на *ю*». См. также главку «История буквы *ю*» в кн.: Крученых А. Малохолия в капоте. Тифлис, 1919, с. 25.

50 Цитаты из поэмы «Облако в штанах» и стихотворения Маяковского «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1955, с. 127, 177). Здесь, вероятно, Крученых возводит неологизмы Маяковского к «словарю» Хлебникова «Любхо», построенному на корнеслове «люб» и напечатанному в «Дохлой луне» (СПб., 1913). Ср. в некрологе Маяковского «В. В. Хлебников»—наст. изд., с. 155.

51 Цитата из поэмы Маяковского «Флейта-позвоночник» (Т. I, с. 204).

52 Цитата из стихотворения Хлебникова «В лесу. Словарь цветов» (1913), напечатанного в сб. «Четыре птицы» (М., 1916, с. 77).

53 Из поэмы Хлебникова «Царапина по небу», написанной в Харькове в 1920 г. (III, 84). Здесь у позднего Хлебникова редчайший пример использования западноевропейского слова—латинского «либертас» («свобода»).

54 По легенде, у Хлебникова был какой-то документ, подписанный А. В. Луначарским и удостоверяющий его личность. С этим документом в Харькове при белых его арестовали. Как свидетельствовала Н. М. Синякова (Пичета) в устной беседе с автором комментария, после ее продолжительной беседы с белым офицером ей удалось освободить поэта из-под ареста. Ср. об этом эпизоде в беседе К. М. Асеевой с В. Д. Дувакиным—Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. 1. М., 1996, с. 59—60.

55 Этот автограф Хлебникова вклеен в один из альбомов Крученых (РГАЛИ. Ф. 1334, оп. I, ед. хр. 1085, л. 123). Здесь речь идет о главках «Железные часы» и «Вот уравнение морского закона Англии», напечатанных во 2-м выпуске (листе) «Досок судьбы» (М., 1922). «*Часы человечества*»—одно из первоначальных заглавий, впоследствии отброшенное, поэмы, которую Хлебников в измененной редакции затем включил в «Зангези». Поэма напечатана нами в Собрании сочинений Хлебникова, изданном под редакцией В. Ф. Маркова (SS III, München, 1972, S. 532—538).

[56] Здесь намек на художника П. В. Митурича (1887—1956), близкого друга и душеприказчика Хлебникова, постоянно общавшегося с поэтом в последние месяцы его жизни. 14 мая 1922 г. Митурич вместе с Хлебниковым выехал в деревню Санталово Новгородской губернии, где проживала семья художника. По приезде в Санталово Хлебников заболел и через месяц, 28 июня 1922 г., скончался.

[57] Подробнее о поездке в Санталово и смерти Хлебникова см.: Митурич П. В. Дневник 1922 года (публикация М. Митурича-Хлебникова).—Арион, 1995, № 4, с. 104—111.

[58] Неточный текст этого письма Крученых впервые напечатал в книге В. Хлебникова «Зверинец» (М., 1930, с. 12); см. также: *V, с. 326* (неразобранное Крученых слово—«внутренней»; здесь, вероятно, игра слов: Коростец образовано от «короста», правильное название уездного города—Крестцы). Весной 1918 г. Хлебников некоторое время проживал в Москве на квартире врача А. П. Давыдова и его жены Лидии Владимировны. О пребывании Хлебникова в квартире врача Давыдова см. в воспоминаниях Г. Л. Владычиной «О Велимире Хлебникове», написанных в 60-х гг. по нашей просьбе,—Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. 2. М., 1999, с. 92—100.

[59] Эти сведения Крученых требуют коррективов: 10 апреля 1924 г. Маяковский напечатал в «Вечерней Москве» ответы на анкету «Что же такое СОПО?». В них он сообщал, что к «Союзу поэтов» его «отношение чрезвычайно осторожное», а «кафе» СОПО в том виде, в какой оно сейчас пришло, «внушает полное отвращение» и что он «не хотел до сих пор грубо рвать с СОПО, считая его очень слабым, но все же каким-то зачатком профессионального объединения» (Маяковский В. Указ. изд. Т. 13, с. 193). См.: Харджиев Н. Из материалов о Маяковском.—Ricerche Slavistiche. Vol. XXVII—XXVIII. 1980—1981, pp. 285—289.

[60] Кафе поэтов (клуб ВСП—Всероссийского союза поэтов) находилось в бывшем кафе «Домино» (ул. Тверская, 18). Сохранилась заполненная Хлебниковым анкета о принятии его в члены ВСП, датированная 18 января 1922 г. (Творения, с. 644). Хлебников дважды выступал в этом клубе. См. об этом в воспоминаниях Г. И. Устинова «Маяковский и литературная Москва» (публикация И. И. Аброскиной—Встречи с прошлым. Вып. 3. М., 1978, с. 183—186) и Э. Л. Миндлина «Необыкновенные собеседники» (М., 1968, с. 65—66).

[61] По устному свидетельству Крученых, здесь речь идет о Мефодии Прокофьеве. К этому месту Крученых сделал приписку: «В этой квартире, № 43, я проживал, уже получивши в том же подъезде комнату (у художника И. Клюна), но не получивши ключа от нее, поэтому и я жил у М. П.».

[62] В «Записной книжке Велимира Хлебникова» (М., 1925) приведены варианты последней строки: «строить числостан, делать гамостан» (с. 14).

[63] Ср. в «Записной книжке Велимира Хлебникова».

[64] Здесь ошибка памяти: речь идет об одном О. М. Брике, Л. Ю. Брик в это время находилась в Риге. Маяковский писал Л. Ю. Брик 2 января 1922 г. в Ригу: «Приехал Витя Хлебников: в одной рубашке! Одели его и обули. У него длинная борода—хороший вид, только чересчур интеллигентный» (Литературное наследство. Т. 65. М.,

1958, с. 126). Видимо, в письмо Маяковского было вложено письмо Хлебникова: «Эта приписка—доказательство моего пребывания в Москве и приезда к милым дорогим друзьям на Мясницкую» (там же). Сохранилась неизданная запись беседы с Крученых, сделанная в 1965 г., об одном из таких посещений этой квартиры: «В начале 1922 г. Хлебников частенько посещал квартиру Бриков и Маяковского. Однажды вечером, когда еще обычные партнеры игры в карты не собрались, я сказал Велимиру „Вот, Витя, ты насчет всяких битв делаешь вычисления, а вот мы играем в покер, сделай вычисления, как надо играть, на какие карты ставить".

Маяковский добавил: „Да, да, Витя. Что там было у древних египтян, нас мало интересует. Если сделаешь такие вычисления, каждый вечер будешь получать червонец". Хлебников помолчал и сказал: „Да, я постараюсь"».

[65] Ошибка памяти: ректором Вхутемаса был Е. В. Равдель, а Д. П. Штеренберг был заведующим отделом ИЗО Наркомпроса и профессором Вхутемаса; В. Татлин в конце 1921 г. находился в Москве в командировке. Сохранился пригласительный билет на этот вечер, текст которого привел Крученых в приложении к своим воспоминаниям «Наш выход»:

Пригласительный билет №

Студком Рабфака ВХУТЕМАС приглашает ВАС
на вечер устраиваемый в четверг 29-го декабря 1921 г.
в помещении ВХУТЕМАС (Рождественка, 11).

СТУДКОМ РАБФАКА

Крученых сопроводил его таким комментарием: «Это был единственный вечер, когда одновременно выступали Маяковский, Хлебников, В. Каменский и я. На эстраде вместо декорации висел огромный плакатный портрет Маяковского, сделанный вхутемасовцами. Аудитория принимала всех выступавших, как любимых поэтов.

Даже Хлебникова слушали очень внимательно и поэтому тихий голос Велимира звучал очень выразительно, так что присутствовавший в зале в первом ряду В. Татлин сказал Хлебникову:

— Вы лучший чтец своих произведений!

И он был прав» (музей В. В. Маяковского).

См. также о последней встрече В. Каменского с Хлебниковым: Харджиев Н. И. Василий Каменский о Хлебникове.—Шестые Тыняновские чтения. Рига—М., 1992, с. 18.

А. Е. Парнис

Хлебников и Малевич: В поисках значимых элементов

К. С. Малевич. **В. Хлебников**

[1] Jakobson R. Art and Poetry: The Cubo-Futurists. An interview with D. Sapiro.—In: The avant-garde in Russia. 1910—1930. Los Angeles, 1980, p. 18. См. также статьи Р. Якобсона о живописи в кн.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

[2] Якобсон Р., Поморска К. Беседы. Иерусалим, 1982, с. 7.

[3] Там же, с. 8.

[4] Малевич К. О поэзии.—Изобразительное искусство, Пг., 1919, № 1, с. 32—33. В связи с этим см.: Парнис А. Хлебников и Малевич—художники-изобретатели: К истории взаимоотношений; а также предварительную публикацию ст. К. Малевича «В. Хлебников»—Творчество. 1991, № 7, с. 1—5; Малевич К. Поэзия. Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарии А. С. Шатских (в печати). Приношу благодарность Шатских, сообщившей ряд биографических сведений о Малевиче.

[5] За 7 дней, СПб., 1913, № 28, 15 августа.

[6] Находится в частном собрании. Здесь контаминация цитат из двух стихотворений Маяковского, представляющих собой опыты «стихового кубизма»—«Из улицы в улицу» и «Исчерпывающая картина весны».

[7] Матюшин М. В. Русские кубо-футуристы.—Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976, с. 150.

[8] Цит. по: Ковтун Е. Ф. Путь Малевича.—Казимир Малевич. 1878—1935. Каталог выставки. Амстердам, 1988, с. 158. На Хлебниковской конференции в Ленинграде Е. Ф. Ковтун прочел доклад о взаимоотношениях Хлебникова и Малевича (18—19 марта 1986 г.). См. также: Ковтун Е. Ф. Казимир Малевич и последнее стихотворение Хлебникова.—Мера. 1994, № 2, с. 82—97; Kowtun J. F. Sangesi—Chlebnikow und seine Maler. Zürich, 1993, S. 16—60 (глава «Malewitsch»).

[9] Пунин Н. Левые—правые.—Искусство коммуны, 1918, 22 декабря.

[10] Жизнь искусства, 1919, 20 июня (хроника).

[11] См.: Харджиев Н. *Интернационал искусства*: Из материалов по истории советского искусства.—Russian Literature, 1975, № 6, p. 55.

[12] Там же.

[13] Красный воин, 1918, 20 декабря; см.: Творения, с. 618—619.

[14] См.: Парнис А. Е. Ранние статьи Р. О. Якобсона о живописи.—Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987, с. 412.

[15] См.: РГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 32; Харджиев Н. И. Указ. соч., с. 56—57.

[16] Эти тезисы Татлина впервые опубликованы в монографии о нем «Tatlin», вышедшей в Венгрии в 1984 г.; цит. по оригиналу (РГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 32, л. 11).

[17] Цитата приводится по окончательной редакции статьи «Голова вселенной» (частное собрание). Тезисы Хлебникова «Голова Вселенной» впервые опубликованы Л. А. Жадовой на немецком языке в кн. «Suche und Experiment» (Dresden, 1978); см. также публикацию этих тезисов в сб. Хлебникова «Утес из будущего» (Элиста, 1988, с. 214).

[18] См.: Хлебников В. Утес из будущего, с. 265.

[19] РГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 32, л. 4.

[20] Этими сведениями я обязан А. В. Лаврову. См. в наст. изд. статью Н. Пунина.

[21] Публикуемая запись беседы с Малевичем находится в частном собрании. Н. Л. Степанов сделал ее, вероятно, не во время беседы, а после нее, поэтому в

текст вкрались неточности. При чтении следует иметь в виду: «съезд футуристов» состоялся на даче Матюшина—Гуро в Усикирко 18 и 19 июля 1913 г.; Е. Гуро ко времени созыва съезда уже умерла (6 мая 1913 г. н. ст.); здесь аберрация: Хлебников вернулся с Кавказа в Москву в конце декабря 1921 г., а Малевич был назначен комендантом по охране ценностей Кремля в ноябре 1917 г.; эпизод с «баней» относится к началу 1922 г.; здесь также идет речь об анкете для вступления во Всероссийский Союз поэтов (1922); вероятно, в ноябре—декабре 1917 г. Хлебников был приглашен стихотворцем и меценатом Н. Д. Филипповым редактировать журнал, который, однако, издан не был.

22 Малевич, как и другие современники поэта, отождествлял Хлебникова с главным героем его последней «сверхповести» «Зангези», вышедшей летом 1922 г.

23 В некоторых некрологических статьях о Хлебникове иронично и полуиздевательски шла речь о последних его работах, посвященных проблеме числа и «закону времени». См., например: Г-д [Горнфельд А.]. В. Хлебников.—Литературные записки. 1922, № 3, с. 13.

24 Здесь неточность: неологизм «будетляне» предложил и ввел в обиход не Крученых, а Хлебников.

25 Ср. характеристику Хлебникова, данную Малевичем и зафиксированную Т. Грицем в наст. изд., с. 233.

26 В связи с этим см.: Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка. М., 1986; Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова.—Wiener Slawistischer Almanach. Wien—Moskau, 1995. Sonderband 40.

27 Термин «заумь», или «заумный язык», ввел Крученых в 1913 г. в декларации «Слово как таковое». Ср. другой вариант этой важной для Малевича мысли, написанной им в альбом Крученых в начале 1920-х гг.: «Одним из главных диагностиков и врачей поэзии считаю своего современника Крученых, поставившего поэзию в заумь. *К. Малевич.* (Из неизданного)» (РГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 221, л. 40; на эту запись любезно обратила наше внимание Т. В. Горячева).

28 Неточная цитата из «сверхповести» «Зангези» (плоскость II «Боги»—*Творения, с. 475*).

Язык вне времени и пространства

Г. О. Винокур о лингвистической утопии Хлебникова

(*Комментарии М. И. Шапира*)

1 См.: Новый путь, 1921, 28 июля, № 144, с. 4 (подпись: Л. К.).

2 См.: Леф, 1923, № 1, с. 204—213.

3 См.: Винокур Г. Культура языка: Очерки лингв. технологии. М., 1925, с. 189—199; Винокур Г. Культура языка, 2-е изд. М., 1929, с. 304—318.

4 См.: Винокур Г. Маяковский ⟨—⟩ новатор языка. М., 1943, с. 11, 16—21, 65—67, 130.

[5] См.: Рус. современник, 1924, кн. 4, с. 222—226.

[6] См.: Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990, с. 250—253 (опубликовано со стилистическими, орфографическими и пунктуационными поправками).

[7] См.: Рус. современник, 1924, кн. 4, с. 222.

[8] См.: Винокур Г.О. Филологические исследования..., с. 250.

[9] См.: Рус. современник, 1924, кн. 4, с. 226.

[10] См.: Леф, 1923, № 1, с. 171.

[11] Точно и полностью текст письма воспроизводится в работе: «Теперь для меня невозможен даже компромисс»: (Из истории отношений Г.О. Винокура с «Лефом»): Вступ. ст., публ. и примеч. М.И. Шапира.—Изв. РАН. Сер. лит. и яз., 2000, т. 59, № 1, с. 62—63. С.И. Гиндин и Е.А. Иванова выразили сомнение в том, что разрыв Винокура с Лефом относился к именно к февралю 1924 г.: против этого якобы свидетельствует то, что «в 1924 г. Винокур продолжал печататься в „ЛЕФе“» (Переписка Р.О. Якобсона и Г.О. Винокура: [Подгот. текста и коммент. С.И. Гиндина и Е.А. Ивановой].—Новое лит. обозрение, 1996, № 21, с. 96 примеч. 21). В действительности регулярно писать для «Лефа» Винокур перестал еще в конце 1923 г., а последняя его статья в этом журнале появилась во 2-м (6-м) номере за 1924 г., когда разрыв с редакцией был уже свершившимся фактом. На это недвусмысленно указывает вышеупомянутое письмо к О.М. Брику: «Дальнейшее мое сотрудничество в ЛЕФЕ становится для меня совершенно невозможным. К убеждению этому я пришел, конечно, не сегодня и не вчера. В течение двух лет ⟨то есть в 1920—1922 гг.—*М. Ш.*⟩ я был оторван от русской культурной жизни, что обусловило возможность временного подчинения моего некоторому влиянию так наз⟨ываемой⟩ идеологии левого фронта⟨.⟩ Но и при этом условии, для меня, конечно, весьма несчастливом, я, отдавая свою первую статью в ЛЕФ, никак не мог предвидеть, что ЛЕФ будет тем, чем он стал. С выхода первого номера и начинается история моих сомнений ⟨...⟩ которые, после выхода номера четвертого, превратились в твердую уже уверенность, что мне с Вами не по пути ⟨...⟩ теперь для меня невозможен даже компромисс. Со своей точки зрения, Вы, конечно, правильно поступили, заключив союз с МАПП ⟨в октябре—ноябре 1923 г.—*М. Ш.*⟩. Для меня же МАПП был только предлогом ⟨...⟩ И все же я боялся рвать сразу. Я написал еще статью для пятого номера ⟨она вышла, как уже было сказано, в № 2 (6).—*М. Ш.*⟩, хотя твердо знал, что пишу свою последнюю статью для ЛЕФА. Больше для ЛЕФА я писать не могу и не буду» [РГАЛИ, ф. 2164 (Г.О. Винокур), оп. 1, ед. хр. 244, л. 1].

[12] Винокур Г. Культура языка... М., 1925, с. 199. О лингвокультурной стратификации языка см.: Шапир М.И. Язык быта / языки духовной культуры.—Путь, 1993, № 3, с. 120—138.

[13] Рус. современник, 1924, кн. 4, с. 224—225.

[14] См., например: Иванов Вяч. Вс. Славянская пора в поэтическом языке и поэзии Хлебникова.—Сов. славяноведение, 1986, № 3, с. 63.

[15] [Харджиев Н.И.] От редакции.—В кн.: Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940, с. 5—6. В конце октября 1991 г. Н. И. Харджиев охарактеризовал

это «Завещание» так: «Спешно составленный Якобсоном (при небрежном участии автора) предварительный план издания — курьезен: в него попали даже те словотворческие эксперименты, опубликование которых вызвало резкий протест самого Хлебникова» [из письма Н. И. Харджиева к М. И. Шапиру от 29.X 1991 (собрание М. И. Шапира); ср., впрочем: Vroon R. Velimir Xlebnikov's «Krysa»: A Commentary. — Stanford Slavic Studies, 1989, vol. 2, p. 1—200; см. также рецензию Ж.-К. Ланна на книгу Р. Вроона (Рус. мысль, 1990, 6 апр., № 3822, Лит. приложение, № 9, с. XII)].

16 См.: Маяковский В. В. В. Хлебников. — В кн.: Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1959, с. 23; Степанов Н. Творчество Велимира Хлебникова. — В кн.: Хлебников В. Собр. произв., т. 1. Л., [1928], с. 34—37.

17 Ср.: Oraić D. Nadpripovijest. — In: Poimovnik ruske avangarde, sv. 2. Zagreb, 1984, s. 77—85; Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986, с. 174; Башмакова Н. Слово и образ: О творческом мышлении В. Хлебникова: Дисс. на соискание учен. степ. д-ра философии. Helsinki, 1987, s. 44; Вроон Р. Генезис замысла «сверхповести» «Зангези»: (К вопросу об эволюции лирического «я» у Хлебникова). — В кн.: Вестник Общества Велимира Хлебникова, [сб.] 1. М., 1996, с. 140; и др.

18 В 1950-е годы И. А. Ильин выдвинул теорию, согласно которой изучение неосуществленного и незавершенного (non finito) призвано было стать одним из центральных направлений в истории искусства (см.: Ильин И. А. История искусства и эстетика. М., 1983, с. 67—98; ср.: Пирамишвили О. Проблемы «нон-финито» в искусстве. Тбилиси, 1982; Григорьев В. П. Указ. соч., с. 193 и др.).

19 См.: Lönnqvist B. Xlebnikov and Carnival: An Analysis of the Poem *Poèt*. Stockholm, 1979, p. 131—132; Гарбуз А. В. Карнавальная природа поэмы Хлебникова и Крученых «Игра в аду». — В кн.: Фольклор народов РСФСР: Песенные жанры, их межэтнич. отношения, фольклорно-лит. связи: Межвуз. науч. сб. Уфа, 1988, с. 131—140; Ланцова С. А. Карнавальное начало в поэме В. Хлебникова «Шаман и Венера». — В кн.: Тезисы докладов III Хлебниковских чтений. Астрахань, 1989, с. 24—25.

20 См.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 14.

21 Рус. современник, 1924, кн. 4, с. 223.

22 С этой точки зрения понятен взгляд Винокура на Хлебникова как на поэта «неличного», не создавшего своего лирического двойника [см.: Там же, с. 222; ср.: Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи: (Семантич. этюды). — В кн.: Русская речь. Новая серия, [вып.] I. Л., 1927, с. 45; Тынянов Ю. О Хлебникове. — В кн.: Хлебников В. Собр. произв., т. 1. Л., [1928], с. 29; Weststeijn W. G. The Role of «I» in Chlebnikov's Poetry: (On the Typology of the Lyrical Subject). — In: Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Amsterdam, 1986, p. 217—238; Idem. Лирический субъект в поэзии русского авангарда. — Russ. Lit., 1988, vol. XXIV, № II, p. 245—248; Вроон Р. Указ. соч., с. 140 и далее; Lanne J.-C.

La représentation du «Je» dans l'oeuvre de Velimir Xlebnikov.—Rev. Étud. slav., 1998, t. LXX, fasc. 1, p. 151—162].

[23] Начала, 1921, № 1, с. 215.

[24] Рус. современник, 1924, кн. 4, с. 225—226. Ср. в этой связи письмо Якобсона к А. Крученых (февраль 1914): «А на человеческую точку наплевать» (Jakobson R. From Alyagrov's Letters.—In: Russian Formalism: A Retrospective Glance: A Festschrift in Honor of V. Erlich. New Haven, 1985, p. 5).

[25] Винокур Г. О. О символизме и научной поэтике [1921].—В кн.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению, [вып.] I. Тарту, 1976, с. 199; ср. также рецензию на «Глоссалолию» (sic!), принадлежащую перу С. П. Боброва (Леф, 1923, № 2, 156—157).

[26] См.: Винокур Г. О. О символизме и научной поэтике, с. 198.

[27] См.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 47.

[28] Шпет Г. Эстетические фрагменты, [вып]. I. Пб., 1922, с. 44—45; Винокур Г. Рец.: Шпет Г. Эстетические фрагменты, [вып]. I—III. Пб., 1922—1923.—В кн.: Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. М., 1925, с. 45 (отсюда превращение художественного манифеста в произведение искусства: Perloff M. The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rapture. Chicago; London, 1986, p. 81—115). Близкую мысль на десять лет раньше высказал В. Брюсов (см.: Брюсов В. Новые течения в русской поэзии: Футуристы.—Рус. мысль, 1913, Март, с. 132).

[29] Тынянов Ю. Промежуток [1924].—В кн.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 551.

[30] Тынянов Ю. О Хлебникове, с. 28—29.

[31] По свидетельству Харджиева, в праздновании 60-летия Хлебникова принимали также участие Н. Н. Асеев, Т. С. Гриц, А. Е. Крученых, В. Б. Шкловский и сам Харджиев; присутствовали Д. В. Петровский и В. О. Перцов. На взгляд Харджиева, «выступление Винокура ⟨...⟩ было самым интересным» (из письма Н. И. Харджиева к М. И. Шапиру от 17. VII 1991). 4.XII 1945 Винокур сообщал Б. В. Томашевскому, что «умилил своим словом ⟨о Хлебникове.—*М. Ш.*⟩ Реформатского и Шкловского—последнее было для меня вдвое неожиданно» [РГБ, ф. 645 (Б. В. Томашевский), оп. 35, ед. хр. 77, л. 12]. Автограф доклада см.: РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 1—7.

[32] См.: Там же, л. 6, 7. Ср. об «эпосе»: Тынянов Ю. О Хлебникове, с. 24; Степанов Н. Указ. соч., с. 44; Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов [1930].—В кн.: Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931, с. 8; Дуганов Р. В. Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова.—Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1976, т. 35, № 5, с. 426—439; Он же. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990, с. 134—153; и др.; о «наволочке»: Маяковский В. Указ. соч., с. 27.

[33] См.: РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 8—8 об.

[34] Экземпляр из личного собрания Харджиева был им передан автору настоящего комментария летом 1992 г.

[35] См.: Винокур Г. Маяковский ⟨—⟩ новатор языка, с. 16 и далее.

[36] Например: «Ему нет застав во времени; Ка ходит из снов в сны, пересекая время и достигает бронзы (бронзы времен)». «В столетиях располагается удобно, как в качалке» (*IV, 47*).

[37] Книга и революция, 1922, № 9/10, с. 22; ср.: Григорьев А. Л. Велимир Хлебников и Герберт Уэллс.— В кн.: XXII Герценовские чтения: Филол. науки: Программа и краткое содержание докл. Л., 1969, с. 193—195.

[38] Москва, 1922, № 6, с. 15.

[39] Рус. искусство, 1923, № 1, с. 81.

[40] Ср.: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983, с. 114; Lanne J.-C. L'utopie futurienne chez Xlebnikov et Majakovskij.— Rev. Étud. slav., 1996, t. LXVIII, fasc. 2, p. 228—230.

[41] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921, с. 23.

[42] Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по ист. поэтике [1937—1938].— В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 406.

[43] Винокур Г. Маяковский ⟨—⟩ новатор языка, с. 18. Ср. взаимоисключающие утверждения: «Бунт формы против содержания — в этом смысл футуризма» (Спасский К. У Маяковского.— Новый мир, 1921, 27 окт., № 227, с. 4); «Заумный язык не есть борьба формы со смыслом, а наоборот — борьба смысла с формой ⟨...⟩ бунт „содержания" против той материальной структуры, в которой оно роковым образом осуждено воплощаться» (Винокур Г. Маяковский ⟨—⟩ новатор языка, с. 18).

[44] Там же, с. 18.

[45] Винокур Г. О. Филологические исследования..., с. 251.

[46] Там же, с. 252.

[47] Винокур Г. Маяковский ⟨—⟩ новатор языка, с. 19.

[48] Ср.: Шапир М. И. Metrum et rhythmus sub specie semioticae.— Даугава, 1990, № 10, с. 63—64.

[49] См.: Гофман В. Язык литературы: Очерки и этюды. Л., 1936, с. 197.

[50] Маяковский В. Указ. соч., с. 24.

[51] Винокур Г. Маяковский ⟨—⟩ новатор языка, с. 17.

[52] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 47 [ср.: Шапир М. И. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова: К реконструкции «московского мифа».— Рус. речь, 1992, № 6, с. 7—9; Он же. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова: («Бобэоби пелись губы...»: фонич. структура).— In: Readings in Russian Modernism: To Honor V. F. Markov. Moscow, 1993, p. 299—307]. Рядом с этим местом на полях книги Якобсона Винокур сделал примечание: «⟨...⟩ если слово есть слово⟨,⟩ то предметной отнесенностью оно должно обладать». Беспредметное «слово» — это «только к⟨о⟩мпл⟨е⟩кс звуковъ, въ томъ или иномъ отнош⟨енiи⟩ напоминающiй слово» [цит. по фотокопии оригинала (собрание М. И. Шапира); полностью маргиналии Винокура опубликованы в работе: «Поэзия не слово, а криптограмма»: Полемич. заметки Г. О. Винокура на полях кн. Р. О. Якобсона: Вступ. ст., публ. и примеч. М. И. Ша-

пира.—В кн.: Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999, с. 144—160].

[53] Винокур Г. О. Филологические исследования..., с. 252.

[54] Тынянов Ю. О Хлебникове, с. 25—26.

[55] Термин С. О. Карцевского (см.: Karcevsky S. Système du verbe russe: Essai de linguistique synchronique. Prague, 1927, p. 31—34; Karcevskij S. Du dualisme asymétrique de signe linguistique.—Travaux du Cercle Linguistique de Prague, [t.] 1: Mélanges linguistiques dédiés au Ier Congr. philol. slaves. Prague, 1929, p. 88—93).

[56] Винокур Г. О. Филологические исследования..., с. 252.

[57] См.: Гофман В. Указ. соч., с. 233.

[58] Vossler K. Über grammatische und psychologische Sprachformen [1919].—In: Vossler K. Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. München, 1923, S. 129.

[59] Винокур Г. О. Филологические исследования..., с. 253.

[60] Там же, с. 253.

[61] В набросках к докладу Винокур дает Хлебникову такую характеристику: «Поэзия ⟨...⟩ преодолевающая *плоть* и *материю* слова (совсем не-Фет)» (РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 8 об.).

[62] Винокур Г. О. Филологические исследования..., с. 253.

[63] Печатается по тексту первой публикации (ссылку см. в примеч. 5) с сохранением орфографии и пунктуации источника. Явные опечатки устраняются.

[64] Отрывок из письма Вяч. И. Иванову (1912?) был впервые опубликован в сб. «Молоко кобылиц» (Херсон, 1914; V, 296; в цитатах из Хлебникова здесь и далее сохраняется написание Винокура). Ср. показания психиатра, который наблюдал Хлебникова: «От животных исходят, по его мнению, различные, воздействующие на него силы. Он полагал, что в разных местах и в разные периоды жизни он имел какое-то особое, духовное отношение к этим локальным флюидам и к соответствующим местным историческим деятелям. В Ленинграде, например, ему казалось, что „он прикован к Петру Великому и к Алексею Толстому", в другом периоде жизни он чувствовал воздействие Локка и Ньютона». «По его ощущению у него в такие периоды даже менялась его внешность. Он полагал, что прошел „через ряд личностей"» (Анфимов В. Я. К вопросу о психопатологии творчества: В. Хлебников в 1919 г.—Тр. 3-й Краснодар. клинич. гор. б-цы, 1935, вып. I, с. 69).

[65] См. примеч. 22. В 1921 г. Ю. Н. Тынянов поставил вопрос о «лирическом герое» как особом типе поэтического «отражения» авторской личности: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к человеческому лицу за нею» (Тынянов Ю. Блок и Гейне.—В кн.: Об Александре Блоке: Сб. ст. Пг., 1921, с. 250). Статья Тынянова была сочувственно встречена Винокуром [см. его рецензию на сборник о Блоке: Новый путь, 1922, 25 янв., № 294, с. 4 (подпись Г. В.)]. С первых этапов своей работы над философской концепцией биографии (1924) Винокур не уставал разъяснять, что

история литературного творчества дает материал для истории личной жизни, однако последняя, в свою очередь, не может служить источником для истории литературы (см.: Винокур Г. О. Биография как научная проблема: (тез. докл.) [1924].—В кн.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Изд. подгот. И. Чернов. Тарту, 1976, с. 196; и др.). В суждении Винокура о Хлебникове как о поэте «неличном» можно также услышать отголосок идей Томашевского, проводившего деление на писателей с биографией и бѐз (см.: Томашевский Б. Литература и биография.—Книга и революция, 1923, № 4, с. 6—9). Как писал Винокур, «проводимое Томашевским различение ⟨...⟩ может быть сведено к вопросу о реальном комментарии: в первом случае такие слова, как „я", „ты", „люблю" и пр. будут, очевидно, обладать таким реальным смыслом, которого мы не найдем в случае втором» (РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 87, л. 11; из статьи «Биография как научная проблема», 1924).

66 Ср.: «Великая неудача Хлебникова была новым словом поэзии» (Тынянов Ю. О Хлебникове, с. 22). И Винокур, и Тынянов—каждый по-своему—откликнулись на некролог А. Г. Горнфельда, где Хлебников был назван «вечным неудачником», «несуразные попытки которого обновить русский стих и русскую речь будут отмечены в той научной истории русской поэзии, которая сумеет быть не только историей плодоносных побед, но и историей плодотворных поражений» (Лит. записки, 1922, № 3, с. 13; подпись: Г-д).

67 Под «словотворческими догадками» Винокур имеет в виду, по-видимому, те случаи паронимических сближений, когда поэтическая этимология находит подтверждение в этимологии лингвистической. По поводу паронимов *мерзость—мерзнуть*, *стыд—стужа*, *искренний—искра*, *злой—зола* и т. п. Винокур заметил: «Нѣкоторыя изъ такихъ сопоставленій ⟨...⟩ оправдываются и съ точки зрѣнія филолога» (Новый путь, 1921, 28 июля, № 144, с. 4). М. К. Башкирцева—русская художница, знаменитая как автор «Дневника»; упоминается Хлебниковым в письме к М. В. Матюшину (1915), в брошюре «Время—мера мира» (1916) и в статье «Свояси» (1919). «Квази-математическими исчислениями о судьбах человечества» Винокур называет работу Хлебникова над «чистыми законами времени» (Вопр. лит., 1985, № 10, с. 169), проявляющимися в циклической повторяемости событий; крайние хронологические точки его числовых изысканий—статья «Учитель и ученик» (1912), с одной стороны, и «Доски судьбы» (1922), с другой (см., например: Степанов Н. В. В. Хлебников: Биограф. очерк.—В кн.: Хлебников В. Избранные стихотворения. М., 1936, с. 68—71; Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века.—В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 45—49; Он же. Хлебников и наука.—В кн.: Пути в незнаемое: Писатели рассказывают о науке, сб. 20. М., 1986, с. 384—413; Stobbe P. Utopisches Denken bei V. Chlebnikov. München, 1982; Григорьев В. П. Грамматика идиостиля..., с. 119—130; Lanne J.-C. Velimir Khlebnikov: Poète futurien, t. 1. P., 1983, p. 39—50; Дуганов Р. В. Велимир Хлебников, с. 53—64; и др.). «Труба марсиан» (Харьков, 1916)—воззвание, составленное Хлебниковым от имени будетлян.

68 Из стихотворения «Вы были строгой, вы были вдохновенной...» (Временник. М.; [Харьков], 1917); вошло в поэму «Война в мышеловке» (1919).

69 «Правда вечная кумиров»—название стихотворных циклов В. Брюсова в сборниках «Stephanos» (1906) и «Все напевы» (1909; «Пути и перепутья», т. III). «Cor ardens»—поэтический двухтомник Вяч. Иванова (1911—1912).

70 Неточная цитата из стихотворения «Бой в лубке» (Центрифуга 2. М., [1916]); вошло в поэму «Война в мышеловке». В настоящее время такой размер принято называть не дольником, а акцентным стихом—в данном случае, 4-ударным.

71 На поэтическое родство Пушкина и Хлебникова—одновременно с Винокуром и вопреки ему—указывали О. Мандельштам и Тынянов; позднее об этом писали В.Ф. Марков и Н.Л. Степанов (см.: Григорьев В.П. Грамматика идиостиля..., с. 159 примеч. 10). Теме «Хлебников и Пушкин» посвящены статьи Э.В. Слининой (Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та, 1970, т. 434, с. 111—124), Якобсона (Сравнительное изучение литератур: Сб. ст. к 80-летию акад. М.П. Алексеева. Л., 1976, с. 35—37), Д. Кшицовой (Zagadnienia rodzajów literackich, 1982, t. XXV, z. 1, s. 43—57), Х. Барана (Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley, 1992, p. 356—381) и главы из книг В.П. Григорьева (Григорьев В.П. Грамматика идиостиля..., с. 155—172; ср.: Он же. Хлебников и Пушкин.—В кн.: Пушкин и поэтический язык XX века: Сб. ст., посвящ. 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. М., 1999, с. 132—151) и Н. Башмаковой (Башмакова Н. Указ. соч., с. 197—222): здесь рассматриваются упоминания Хлебниковым имени Пушкина и многочисленные реминисценции из пушкинских произведений. Показательно, что еще в 1922 г. Винокур утверждал: Пушкин «может сейчас быть лишь темой для поэтики», но не для поэзии (Новый путь, 1922, 1 янв., № 275, с. 4).

72 Ср.: «Голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. Ученики подготовили появление учителя». «Предугадать размеры его ферментирующего влияния пока невозможно» (Тынянов Ю. О Хлебникове, с. 20, 22). По-видимому, сходные соображения высказал Якобсон (его письмо Винокуру до нас не дошло). Отвечая ему, Винокур писал (18.VIII [1925]): «Что касается „Хлебникова", то и здесь ты не прав, хотя, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, я не очень ясно выразил свою мысль. Что Хлебн⟨иков⟩ оказал влияние на многих—я знаю ⟨...⟩ Я же утверждал (или хотел утверждать), что Хлебников не создал традиции в недрах футуризма, что он не есть глава „школы"—здесь предполагалось, след⟨овательно⟩, что его влияние могло быть только отрицательным» [цит. по фотокопии оригинала (собрание М.И. Шапира); неточную публикацию письма см.: Переписка Р.О. Якобсона и Г.О. Винокура, с. 92]. Через несколько лет противопоставить Хлебникова футуризму попытался Тынянов, выступление которого вызвало отпор со стороны редакции «Нового лефа» (см.: Силлов В. Шапочный разбор лесов.—Новый леф, 1928, № 11, с. 37—44; Шкловский В. Под знаком разделительным.—Там же, с. 44—46; Тоддес Е.А., Чудаков А.П., Чудакова М.О. Комментарии.—В кн.: Тынянов Ю.Н. Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977, с. 477—478 примеч. 61).

73 «Оксана» ([М.], 1916)—сборник стихотворений Н. Асеева.

74 Об оппозиции Хлебников / Маяковский и ее месте в творчестве Винокура см.: Шапир М.И. Комментарии.—В кн.: Винокур Г.О. Филологические исследования...,

с. 265—266 и др.; см. также: Stephan H. «Lef» and the Left Front of the Arts. München, 1981, S. 120—122; Ивлев Д.Д. Путь к Пушкину...: (Из исканий сов. филол. науки 20-х годов).— В кн.: Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983, с. 123—124.

75 «Пощечина общественному вкусу»—название двух футуристических изданий: альманаха (М., 1912) и листовки (М., 1913).

76 В отличие от Хлебникова, Крученых разрабатывал по преимуществу не семантический, а синтактический аспект «заумного языка»: не случайно Тынянов, так много писавший о Хлебникове, ни разу не упоминает в своих работах имя Крученых (Никольская Т.Л. Взгляды Тынянова на практику поэтического эксперимента.— В кн.: Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986, с. 72). Ср. слова Б. Пастернака, обращенные к Крученых: «Если положение о содержательности формы разгорячить до фанатического блеска, надо сказать, что ты содержательнее всех» (Крученых А. Календарь. М., 1926, с. 4; ср.: Nilsson N.Å. Kručenych's Poem «Dyr bul ščyl».— Scando-Slavica, 1978, t. XXIV, p. 139—148; Циглер Р. Дешифровка заумных текстов А. Крученых.— В кн.: Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века: Сб. науч. трудов, эссе и коммент. Грозный, 1991, с. 31—35; Янечек Д. Стихотворный триптих А. Крученых «Дыр бул щыл».— Там же, с. 35—43; Janecek G. *Zaum*: The Transrational Poetry of Russian Formalism. San Diego, 1996, p. 49—96, 111—134 и др.).

77 *Смехачи*—ключевое слово «Заклятия смехом» (1908—1909), ставшее, наряду с *бобэоби* («Бобэоби пелись губы...», 1908—1909), метонимическим обозначением хлебниковского словотворчества. Под условным заглавием «Любхо» были опубликованы неологизмы Хлебникова, производные от корня *люб-* (1907—1909?). Как уточнял Харджиев, *любхо*—это «даже не условное заглавие», а «отдельная запись на странице, заполненной другими неологизмами. Правильное чтение: „любно“ (ср. людно)» (из письма к М. И. Шапиру от 27.VI 1991).

78 Ср. примеч 15.

79 Ср.: «Величайший наш современник—Хлебников—обладает безусловно разорванным сознанием» [Пунин Н. Разорванное сознание. 2: (для художников).— Искусство коммуны, 1919, 26 янв., № 8, с. 2].

80 Стихотворение «Свобода приходит нагая...» (Временник II. М.; [Харьков], 1917); вошло в поэму «Война в мышеловке».

81 «Творения. Т. I. 1906—1908» (М., 1914; издано Д. Д. Бурлюком в Херсоне)— первый (и единственный) том собрания сочинений, содержащий в основном ранние произведения Хлебникова.

82 Из стихотворения «Иранская песня» (1921).

83 Из поэмы «Сельская очарованность» (1913?).

84 Из стихотворения «В лесу» (1914—1915?).

85 *Снезини*—коллективный персонаж («хор») в пьесе Хлебникова; под таким названием в альманахе «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915) был напечатан отрывок из драматической сказки «Снежимочка» (1908). *Времири*—последнее слово

рефрена (*Стая легких времирей*) из стихотворения «Там, где жили свиристели...» (1908).

86 Стихотворение «Панна пены, панна пены...» (Временник. М.; [Харьков], 1917); вошло в поэму «Война в мышеловке».

87 «Есир» (1918—1919) был впервые опубликован в том же номере журнала «Русский современник», что и статья «Хлебников». Текст рассказа подготовил к печати Винокур.

88 Ср.: «В прозе он ⟨Хлебников.—*М. Ш.*⟩ дал образцы столь органически прекрасного русского синтаксиса, что только Пушкин в свое время и в своей обстановке давал иного типа, но по легкости напоминающий» [Бурлюк Д. От лаборатории к улице: (Эволюция футуризма).—Творчество, 1920, № 2, с. 24; ср. также: Тынянов Ю. О Хлебникове, с. 26].

89 Из стихотворения А. Пушкина «Калмычке» (1829).

90 Печатается по черновому автографу (ссылку см. в примеч. 31) с сохранением орфографии и пунктуации источника.

91 Произведения Хлебникова были напечатаны в обоих сборниках, а во втором из них впервые опубликовался сам Винокур.

92 *Ка*—герой одноименной повести Хлебникова (1915), пронизанной образами и мотивами египетской мифологии и истории. *Леуна*—полабское название Луны; упоминается в статьях «О расширении пределов русской словесности» и «Свояси». О египетской теме в творчестве Хлебникова см.: Mirsky S. Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. München, 1975, S. 26—31; Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука, с. 430—432; об интересе поэта к языку и культуре полабских славян см.: Он же. Славянская пора в поэтическом языке..., с. 66—67.

93 В статье «Свояси» (1919) Хлебников писал, что хочет «найти единство вообще мировых языков» и проложить «путь к мировому заумному языку» (*II, 9*; ср. *V, 216, 236, 273*; см. также: Гофман В. Указ. соч., с. 200—214; Степанов Н. В. В. Хлебников..., с. 71—74; Mirsky S. Op. cit., S. 59—66; Григорьев В. П. Грамматика идиостиля..., с. 74—83; и др.). Идею единого (универсального) языка и единой (универсальной) грамматики Винокур критически рассмотрел еще в 1927 г. Основной недостаток проектов такого рода ученый усматривал в том, что они «упускают из виду специфичность связи между языком как знаком некоторого содержания и самим этим содержанием» (Винокур Г. О. О возможности всеобщей грамматики.—Вопр. языкознания, 1988, № 4, с. 80). Определенные культурные смыслы требуют определенных языковых форм, и наоборот: «Нет, следовательно, единого языка и единой грамматики, пока не изобретена единая мировая культура» (Там же, с. 84).

94 Статья «О расширении пределов русской словесности» (*НП, 341—342*); впервые была напечатана в газ. «Славянин» (1913, 21 марта, № 11).

95 Об архаистичности хлебниковского языка писали И. А. Аксенов, Б. М. Эйхенбаум, Н. Л. Степанов, В. А. Гофман и др. В этом смысле можно понять и Тынянова, который сближал Хлебникова с Ломоносовым. Ср. замечание о том, что «у Хлебникова

неологизмы выступают в обличии архаизмов» (Панов М. В. О членимости слов на морфемы.— В кн.: Памяти академика В. В. Виноградова: Сб. ст. М., 1971, с. 173).

96 Неточная цитата из статьи «Наша основа» (май 1919; V, 236).

97 В рукописи два последних абзаца составляют один.

98 Ср.: «Разумеется, здесь нет и следа дешевого славянофильства с мокроступами» (Маяковский В. Указ. соч., с. 25; ср., однако: Степанов Н. В. В. Хлебников..., с. 29—32).

99 Из поэмы «Ладомир» (1920).

100 Ср.: «Что непосредственное общение душ невозможно—это является, конечно, аксиомой для научной психологии» (Выготский Л. С. Мышление и речь: Психол. исслед. М.; Л., 1934, с. 11); «Без 〈...〉 временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление» (Бахтин М. Формы времени и хронотопа..., с. 406). Эту точку зрения разделяли не все современники Винокура (см., например: Флоренский П. А. Строение слова [1922].— В кн.: Контекст—1972: Лит.-теорет. исслед. М., 1973, с. 353).

101 Из статьи «Наша основа» (*V, 235*).

102 Винокур критикует пансемантизм Хлебникова с точки зрения произвольности (языкового) знака, само собой разумеющейся для лингвиста-соссюрианца, но внутренне противоестественной для поэта, воспитанного на заветах символизма (см.: Barooshian V. D. Russian Cubo-Futurism 1910—1930: A Study in Avant-Gardism, 2nd ed. The Hague; Paris, 1976, p. 23—29; Lanne J.-C. Velimir Khlebnikov, t. 1, p. 185—193; Mandelker A. Velimir Chlebnikov and Theories of Phonetic Symbolism in Russian Modernist Poetics.— Die Welt der Slaven, 1986, Jg. XXXI, H. 1, S. 20—36).

103 См.: Тынянов Ю. О Хлебникове, с. 23, 25. О «примитивизме» Хлебникова в 1924 г. писал сам Винокур (Рус. современник, 1924, кн. 4, с. 225).

104 Ср.: «Мне дорог пример из Хлебникова не как достижение, а как дорога» (Маяковский В. Война и язык [1914].— В кн.: Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1955, с. 328). Возможно, философско-теоретическим источником комментируемого тезиса послужила также гумбольдтианская антиномия ἔργον / ἐνέργεια, решаемая в пользу второго члена: одна из маргиналий Винокура говорит о хлебниковском «отнош〈ении〉 к слову не как к готовому, а как к творимому» (РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 111, л. 7).

105 Неточная цитата из некролога о Хлебникове (см.: Маяковский В. В. В. Хлебников, с. 28).

106 Неточная цитата из биографического очерка Н. Л. Степанова «В. В. Хлебников» (с. 51), где эти слова поэта приводятся со ссылкой на воспоминания (устные?) Н. О. Коган. Запомнившийся ей хлебниковский образ, по всей видимости, был использован Маяковским: *Поэзия / —вся! — / езда в незнаемое* («Разговор с фининспектором о поэзии», 1926).

107 Парадоксальным образом под хлебниковским «теоретизмом» Винокур подразумевает нераздельность его лингвистической теории и поэтической практики.

[108] Речь идет о переводе с языка духовной культуры (языка искусства, поэтического языка, языка Хлебникова) на литературный язык (язык официального быта). Как писал М. А. Петровский, «интерпретация ⟨...⟩ есть всегда перевод с одного языка на другой» (Художественная форма. М., 1927, с. 121). Осуществить такой перевод тем более трудно, чем выше смысловая валентность языковой формы,—в случае с Хлебниковым она стремится к пределу. Это, впрочем, не отменяет самой задачи построения двуязычных словарей типа «язык литературы—литературный язык». Первый опыт такой работы над языком Хлебникова был предложен в статье А. Г. Костецкого «Лингвистическая теория Хлебникова» (Структурная и математическая лингвистика, [вып.] 3. Киев, 1975, с. 34—39; ср. также: Solivetti C. «Азбука ума» Велимира Хлебникова.—Russ. Lit., 1988, vol. XXIII, № II, p. 169—184).

Т. С. Гриц—исследователь русского кубофутуризма
(*Комментарии А. Е. Парниса*)

[1] См.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1964, т. 2, с. 394; см. также: Мацуев Н. Русские советские писатели. 1917—1967. М., 1981.

[2] Гриц Т. С. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М., 1966 (с предисловием В. Шкловского «Летопись подвига», с. 11—16).

[3] Чуковский К. Дневник. 1930—1969. М., 1994, с. 20.

[4] См.: ОР РГБ, ф. 372. к. 11. ед. хр. 1, л. 2. См. также первое письмо Т. С. Грица Д. Д. Бурлюку от 13 ноября 1930 г.: Красная стрела. N. Y., 1932, p. 3.

[5] ОР РГБ, ф. 372, к. 11, ед. хр. 1, л. 3.

[6] После закрытия своей выставки «20 лет работы» в клубе Федерации писателей Маяковский передал ее 23 февраля 1930 г. в Публичную библиотеку СССР им. В. И. Ленина. Впоследствии эта выставка со всеми материалами была передана в Государственный литературный музей. Библиотека-музей В. В. Маяковского была создана в доме № 15 в Гендриковском переулке значительно позднее—в 1937 году.

[7] ОР РГБ, ф. 372, к. 11, ед. хр. 1, л. 5—6 об. Д. Бурлюк прислал Грицу книгу Б. Лившица «Гилея», выпущенную издательством М. Н. Бурлюк в 1931 году. Впоследствии она вошла как 1-я глава в его мемуарную книгу «Полутораглазый стрелец» (Л., 1933).

[8] Эти воспоминания Д. Бурлюка о Маяковском вошли в его книгу «Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения» (СПб., 1994; публикация и комментарии Н. А. Зубковой).

[9] ОР РГБ, ф. 372, к. 11, ед. хр. 1, л. 9 об.

[10] См.: Тренин В., Харджиев Н. Ретушированный Хлебников // Лит. критик, 1933, № 6, с. 142.

[11] РГАЛИ, ф.1334, оп. 1, ед. хр. 35, л. 1.

[12] ОР РГБ, ф. 372, к. 20, ед. хр. 4.

[13] ОР РНБ, ф. 1087, ед. хр. 71.

14 Гриц Т., Харджиев Н. Новое о Хлебникове // 30 дней, 1935, № 7, с. 65—68.

15 Сохранилась машинопись и гранки этой ненапечатанной статьи Т. С. Грица—РГАЛИ, ф. 634, оп. 1, ед. хр. 714.

16 Харджиев Н. Новое о Велимире Хлебникове: К 90-летию со дня рождения // День поэзии. 1975. М., 1975, с. 201—203.

17 ОР РГБ, ф. 372, к. 11, ед. хр. 1, л. 7 об.

18 См. предварительную публикацию этой статьи Грица—Литературное обозрение. 1996. № 5—6, с. 19—28.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОЛЕ ХЛЕБНИКОВА

Вяч. Вс. Иванов

Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории

1 См.: Jakobson R., Waugh L. R. The sound shape of language. Bloomington and London, Indiana University Press, 1979, p. 176.

2 Иванов В. В. Об анаграммах Ф. де Соссюра.—Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 635—638.

3 Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., с. 271.

4 См. план труда: Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. М., 1922.

5 См.: Jakobson R., Waugh L. R. Op. cit., p. 178—180.

6 Gabelentz G. von der. Die Sprachwissenschaft. Ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse. Leipzig, T. O. Weigel Nachfolger (Chr. Herm. Tauchnitz), 1891, S. 223.

7 Там же, с. 363.

8 Там же.

9 Плетнер О. В., Поливанов Е. Д. Грамматика японского разговорного языка. М., 1930, с. XXXI.

10 Поливанов Е. Д. Введение в языкознание для востоковедных вузов. Л., 1928. Предисловие. Ср. замечание Р. Якобсона о значении работы Поливанова относительно звуковых жестов японского языка: Jakobson R., Waugh L. R. Op. cit., p. 195.

11 Izui Hisanosuke. Jódai Nihongo-ni okeru boin-sosiki to boin-no imiteki kótai.—Studia phonologica, 1, Kyoto, 1961 (на японском языке).

12 Иванов В. В. К типологии числительных первого десятка в языках Евразии.—Проблемы лингвистической типологии и структуры языка. Л., Наука, 1977, с. 36—42. Ср: Газов-Гинзберг А. М. Символизм прасемитской флексии. М., Наука, 1974, с. 31—70.

[13] Jakobson R., Waugh L. R. Op. cit., p. 201: «A rare example of a European use of a productive sound-symbolic ablaut is the Basque formation of diminutives by the sharpening (palatalizing) of dentals and sometimes velars».

[14] Иванов В. В. Семантическая категория малости-величины в некоторых языках Африки и типологические параллели в других языках мира.— Проблемы африканского языкознания. М., Наука, 1972.

[15] Jakobson R., Waugh L. R. Op. cit., p. 205.

[16] Там же.

[17] Примеры из: Westermann D. Laut, Ton und Sinn in westafrikanischen Sudansprachen.— Festschrift C. Meinhof. Glückstadt-Hamburg, 1927, S. 315—328; Westermann D. Wörterbuch der Ewe-Sprache. Berlin, Akademie-Verlag. 1954, S. 249, 364.

[18] Jakobson R., Waugh L. R. Op. cit., p. 195; Журковский Б. В. Идеофоны как часть речи в африканских языках.— Народы Азии и Африки, 1966, № 6.

[19] Trevarthen C., Hubley P. Secondary intersubjectivity; confidence, confiding and acts of meaning in the first year.— Action, gesture and symbol. The emergence of language, ed. by A. Losk, London—New York Academic Press, 1978, p. 212.

[20] Gabelentz G. von der. Op. cit., S. 219; Jakobson R., Waugh L. R. Op. cit., p. 199.

[21] Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний.— Блок А. Собр. соч., т. 5. М.— Л., 1962, с. 59.

[22] Jakobson R. Retrospect— Selected Writings, vol. IV. Hague— Paris, Mouton, 1966, p. 640.

[23] Jakobson R., Waugh L. R. Op. cit., p. 2—4.

[24] Там же, p. 197; ср. p. 217 о сочетаниях типа *баня-Маня, цыган-мыган* в детской речи. Ср. также: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., последняя ред., наст. изд. (со ссылкой на «Теорию прозы» В. Б. Шкловского— с. 760, прим. 43).

[25] Виноградов В. В. Историко-этимологические заметки, IV. 1. Кутить.— Этимология. 1966. М., Наука, 1968, с. 112—120.

[26] Дурново Н. Н. Мелкие заметки по русской диалектологии.— Журнал министерства народного просвещения, 1902.

[27] Foy K. Studien zur osmanischen Syntax, Bd. I. Berlin, 1899; Bonelli L. Della interazione nel turco volgare.— Giornale della Società Asiatica Italiana, vol. 30, 1960; Мирза-Джафар. Об искусственном образовании парных слов (Reimwörter).— Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера, изданный его учениками и почитателями, под ред. Н. А. Янгука. М., 1900, с. 311—313; Калач-малач, кішміш-мішміш.— Кримський А. Е. Розвідки, статті та замітки. Київ, 1928; Kowalski T. Ze studiów nad formę poezji lydów tureckich. Kraków, 1922; Дмитриев Н. К. Строй тюркских языков. М., 1962, с. 133—152.

[28] Friedrich J. Zu den orientalischen Reimwörtbildungen mit m-Anlaut.— Archiv für Orientsforschung, Bd. 20. Graz, 1963, S. 102 (там же дальнейшая литература, к ко-

торой следует присоединить, кроме названных выше трудов: Wackernagel J. Kleine Schriften, Bd. I—II, Göttingen, 1953).

[29] Gross J. The wars of D. H. Lawrence.—The New York Review of Books. Vol. XXVI, № 14, 1979, September 27, p. 21—22.

[30] Garter A. L. From sensori-motor vocalizations to words: a case study of the evolution of attention-directing communication in the second year.—Action, gesture and symbol. The emergence of language, ed. by A. Lock, London—New York Academic Press, 1978, p. 309—349.

[31] Иванов В. В. Современная наука и театр.—Театр, 1977, № 8, с. 104—105.

[32] Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. М., 1966, т. V, с. 66.

[33] Иванов В. В. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят ⟨на⟩ ⟨слоно⟩вых...»—Труды по знаковым системам. III, Тарту, 1967; Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976 (там же дальнейшая литература и другие данные о прозаическом тексте, приводимом ниже).

М. Л. Гаспаров

Считалка богов

О пьесе В. Хлебникова «Боги»

[1] См. прежде всего: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983; Он же. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986—с обширной библиографией.

[2] А. Е. Парнис указал нам, что в «мезерезе», по-видимому, присутствует также звуковая и смысловая ассоциация с латинским словом «мизерере» и что слово «зоргам» в первой реплике Венеры совпадает с именем Зоргам ос-Салтане, персидского хана, у детей которого Хлебников был учителем незадолго до «Богов». Такое привлечение иноязычного материала, конечно, еще более расширяет возможности ассоциативной семантизации. Он же указал на две любопытные цитаты «зауми в зауми»: «Чукурики чок!» (реплика Эрота) перекликается с названием картины В. Бурлюка «Чукурюк» (ярко описанным Б. Лившицем, см.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989, с. 346), а в «Мэнчь! Манчь! Миу!» (реплика Венеры) содержатся предсмертные слова Эхнатэна из «Ка» «Манчь! Манчь!», по собственному признанию Хлебникова (в «Своясях»), когда-то очень значимые для него. Точно так же «озири» (в коллективной реплике «Низаризи озири!») может перекликаться не только с именем Озириса, но и с «О, озари!» из программного хлебниковского «Кузнечика». Ср. также название пьесы С. Юшкевича «Miserere» (1909).

[3] См.: Watkins C. Language of gods and language of men.—In: Myth and law among the Indoeuropeans, ed. by J. Ruhvel. Berkeley—Los Angeles, 1970, p. 1— 18. Известный медиевист Б. И. Ярхо в неизданных проспектах по истории средневековой литературы (РГАЛИ, ф. 2186, ед. хр. 85) называл участников тулузского кружка «Вергилия-Грамматика» «латинскими футуристами».

[4] Собственно, так как перед нами только писаный текст, приходится подсчитывать не звуки, а буквы. Для сравнения служили материалы статьи: Белоно-

гов Г. Г., Фролов Г. Д. Эмпирические данные о распределении букв в русской письменной речи.— Проблемы кибернетики, вып. 9, М., 1963, с. 287.

5 Звукосочетание «гро ро-ро» из реплики Цинтекуатля восходит, возможно, к неологизму Крученых «хо-бо-ро» — поэт повторяет его неоднократно в различных вариациях в гектографированных сборниках („Туншап", „Фо-лы-фа"), сборнике „Учитесь худоги" („боро / чоро" и „хо ео ро / го чо ро / ча га ра / со бо ро"), а также в декларации „Слово как таковое" (1913—1917) и видит в нем аналог „и мрачности, и нулю, и новому искусству"» (из письма Крученых к А. А. Шемшурину от 12 июля 1917 г.— ОР РГБ, ф. 339, оп. 4, ед. хр. 3).

6 Еще К. Чуковский в статье 1914 г. сблизил заумь «Бобэоби...» с «индеизмами» «Гайаваты», цитируя строки: «Шли чоктосы и команчи...» и т. д. (Чуковский К. Собр. соч. в 6 томах, т. 6. М., 1969, с. 245). Приведенные нами две строки с «пелись» в середине выглядят еще более близким образцом.

7 Виноградов Г. С. Русский детский фольклор: кн. I (Игровые прелюдии). Иркутск, 1930, с. 70—84, 92, 89—91, 98, 99, 105—111, 107.

8 Местные названия считалок — «гадалки», «ворожитки».— Там же, с. 31.

9 Может быть, не случайно в реплике Юноны «Укс, кукс, эль» первые два слова напоминают финские числительные «раз, два...», которые могли быть знакомы Хлебникову по петербургскому быту (указано А. Е. Парнисом).

10 Литературное обозрение, 1982, № 4, с. 108—109.

11 Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, с. 55—56; см. наст. изд., с. 67, 760 (прим. 43).

12 Лукиан. Сочинения, т. I: Биография. Религия. М., 1915. Там же — «Разговоры богов», где много места уделено Эроту-забавнику.

13 Виноградов Г. С. Указ. соч., с. 37.

14 Хлебников упорно представлял себе строгую античную Юнону любвеобильной «небесной бабой» — вспомним его раннюю балладу «Любовник Юноны».

Л. Силард

Карты между игрой и гаданьем:

«Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро

1 Настоящая статья представляет собой конспект работы, фрагменты которой были зачитаны в университетах Венгрии (ELTE, JPTE) и США (Stanford University, Indiana University), а также на Загребском симпозиуме по авангарду в 1993—1995 гг.

2 См. выправленный текст «сверхповести» «Зангези»: *Творения, с. 473—504*. В связи с этим см. также нашу работу «Математика и заумь» в кн.: Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Под редакцией Л. Магаротто, М. Марцадури, Д. Рицци. Bern, 1991, S. 333—352.

3 Цит. по переводу В. Шмакова: Основы пневматологии. Киев, 1994, с. 289.

[4] Там же.

[5] В начале XX в. в России были популярны и, видимо, доступны Хлебникову следующие интерпретации символов Таро: Папюс. Предсказательное Таро. СПб., 1912; Успенский П. Д. Символы Таро, философия оккультизма в рисунках и числах. СПб. 1912; Шмаков В. Великие Арканы Таро. М., 1916.

[6] В сб.: Лотман Ю. М. Избранные статьи. II. Таллинн, 1992, с. 392.

[7] Там же.

[8] См.: Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970, с. 209.

[9] Майстров Л. Роль азартных игр в возникновении теории вероятностей.—Acta universitatis Debreceniensis. 7/2, Debrecen. 1962. См. также: Философская энциклопедия. Т. 1, М., 1960, с. 246.

[10] Успенский П. Д. Новая модель вселенной. СПб., 1993, с. 231.

[11] См. комментарии А. Лаврова и Р. Тименчика в: Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990, с. 539.

[12] Мы имеем в виду прежде всего работы Я. фон Неймана, О. Моргенштерна и Харшани.

[13] Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970, с. 209.

[14] На это указывают и современные последователи К. Г. Юнга, ср.: Gwain R. Discovering your self through the tarot: a Jungian guide to archetypes & personality. Colchester, 1994, Wang R. Tarot psychology: a practical guide to the Jungian tarot. Stanford, 1992.

[15] Успенский П. Д. Новая модель вселенной, с. 231 (исправления некоторых неточностей русского перевода сделаны по изданию: Ouspensky P. D. A New Model of the Universe. N. Y., 1971).

А. В. Гарбуз, В. А. Зарецкий

К этнолингвистической концепции мифотворчества Хлебникова

[1] Урбан А. Философская утопия. (Поэтический мир В. Хлебникова).—Вопросы литературы, 1979, № 3, с. 159.

[2] Лившиц Б. Гилея. Нью-Йорк, 1931, с. 11. 0 творческом развитии Хлебниковым центрального тезиса В. Гумбольдта см.: Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979, с. 142; Он же. Грамматика идиостиля. М., 1983, с. 17 и сл.

[3] Общая картина этого процесса представлена в книге Д. Н. Медриша «Литература и фольклорная традиция» (Саратов, 1980). Заслуживает внимания статья Н. В. Драгомирецкой «Метафорическое и прямое изображение» (в сб.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. 1. М., 1971); одна из главных мыслей этой работы сводится к следующему: русская литература начала XX века и советской эпохи тяготеет к утверждению одноприродности человека и окру-

жающего мира, что не было знакомо творчеству писателей прежнего времени. Это качество фольклорного художественного мышления наиболее интенсивно выражено в творчестве Хлебникова. Очень близка в этом отношении к Хлебникову поэзия Е. Гуро.

[4] Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 2. М., 1963, с. 60.

[5] Это понятие до сих пор остается едва ли не наименее поддающимся сколько-нибудь точному определению в филологии. См.: Гей Н. К. Художественный образ как категория поэтики.— Контекст 1982. М., 1983, с. 69. Ср.: Григорьев В. П. Поэтика слова, с. 153—199.

[6] Потебня А. А. Эстетика и поэтика. (Мысль и язык). М., 1976, с. 191.

[7] Буслаев Ф. И. О преподавании отечественного языка. Л., 1941, с. 171.

[8] Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. Русская народная поэзия. СПб., 1861, с. 7.

[9] Там же, с. 1.

[10] Буслаев Ф. И. О преподавании отечественного языка, с. 172.

[11] Там же, с. 169.

[12] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов, т. 1. М., 1865, с. 5.

[13] Там же, с. 7—8.

[14] Там же, с. 8.

[15] Дьяконов И. М. Введение.— Мифологии древнего мира. Пер. с англ. М., 1977, с. 10.

[16] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 15.

[17] Интересно проследить этот процесс в рамках исследования «Случайность и необходимость в творчестве Хлебникова». См.: Иванов Вяч. Вс. Семантика возможных миров и филология.— Проблемы структурной лингвистики— 1980. М., 1982, с. 5—19.

[18] Дьяконов И. М. Указ. соч., с. 12. Ср. приводимое выше высказывание Буслаева о синонимии.

[19] Это свидетельствует о трудностях, связанных с описанием сущности мифа в категориях литературоведения. Эти же сложности ощутимы и в современной фольклористике. См.: Путилов Б. Н. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории.— Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 14—20. Можно указать и на различное понимание мотива в литературоведении и сравнительном изучении фольклора и мифа, что подчеркивал еще Б. В. Томашевский (сюжетное построение). Высокую результативность анализа мифотворческих процессов показали представители структурно-семиотической школы.

[20] Дьяконов И. М. Указ. соч., с. 12.

[21] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 168.

[22] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 19.

[23] С учетом, разумеется, представлений поэта-будетлянина о пространстве и времени. Как отмечал В. П. Григорьев, основные «способы хлебниковского словотворчества так относятся к обычным продуктивным способам русского словообразования, как, пользуясь выражением поэта „доломерие" (т. е. геометрия) Лобачевского к „доломерию Евклида"» (Грамматика идиостиля, с. 63.).

[24] Мысль о «мировой поросли» органического и неорганического мира красной нитью проходит сквозь творчество П. Филонова.

[25] Тартаковский П. «Горят две яркие звезды...». Поэма В. Хлебникова «Медлум и Лейли»; западно-восточные истоки и художественно-философская концепция.—Звезда Востока, 1985, № 3, с. 185.

[26] «И мы оказываемся в положении Ученого из его ⟨Хлебникова.—*А. Г.*, *В. З.*⟩ „фаустианской" драмы „Чертик"»,—писал, правда, по несколько иному поводу Р. В. Дуганов—Известия АН СССР. ОЛЯ. М., 1976. т. 35, № 5, с. 430. Попутно отметим: в абсурдной ситуации хлебниковского персонажа оказался П. С. Выходцев, иронизировавший по поводу так и не увиденных им связей творчества Хлебникова с «живым» (!) фольклором; см. его квазинаучную статью «Велимир Хлебников», не выдерживающую серьезной критики.—Русская литература, 1983, № 2, с. 53—69.

[27] Буслаев Ф. И. Исторические очерки..., т. 1, с. 141—142. Замена «жизнеподобной» фабулы «логикой звуков и чувств» (С. Третьяков)—прием, широко практиковавшийся будетлянами. Ср. ориентированные на новейшую живопись сдвиговые конструкции Маяковского, алогические композиции Малевича, «рефлекс слов» Крученых и упоминаемую выше «мировую поросль» Филонова.

[28] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 73; Буслаев Ф. И. Исторические очерки..., т. 1, с. 145; см. также: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 1. М., 1981, с. 683.

[29] Буслаев Ф. И. Исторические очерки..., т. 1, с. 145.

[30] «Предполагая очи сосудами, народ воображал, что они наполнены наравне с краями; отсюда сербская пословица: „полно как око"»—Буслаев Ф. И. Исторические очерки..., т. I. с. 72. Ср. русскую загадку о глазах: «Круглое озеро никогда не замерзает».

[31] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1938, с. 276. Показательно, что исследователи, ищущие «народность» поэзии Хлебникова вне его «словотворческих рецидивов», проходят мимо фольклорно-мифологической наполненности образов. См., например: Струнин В. Поэма глаз Велимира Хлебникова.—Литературная учеба, 1985, № 5, с. 210—214.

[32] См.: Парнис А. Е. Южнославянская тема Велимира Хлебникова. Новые материалы к творческой биографии поэта.—Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978, с. 223—251.

[33] Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка. М., 1959, с. 28. Этот тезис в какой-то мере предвосхищает открытую позже Ф. де Соссюром дихотомию язык / речь.

[34] Соблазнительно видеть здесь параллель с «яфетологией» Н. Я. Марра; учение о единстве глоттогонического процесса соприкасается с идеями Хлебникова.

[35] См. гл. «Великий закон» в «Шу-цзин», составленную, согласно преданию, Конфуцием.—Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2-х т., т. 1. М., 1972, с. 104—106; Топоров В. Н. О числовых моделях в архаических текстах.—Структура текста. М., 1980, с. 3—58 (там же—обширная библиография по вопросу).

[36] См.: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля, с. 79. Примечательно, что хлебниковская гипотеза, по которой «в древнем разуме силы просто звенели языком согласных» (V, 172), находит продолжение в трудах английского лингвиста М. Суодеша. По мысли филолога, человеческий праязык имел только одну гласную и одиннадцать согласных.—Панов Е. Н. Знаки. Символы. Языки. Издание 2-е, доп. М., 1983, с. 55.

[37] Буслаев Ф. И. О преподавании отечественного языка, с. 174.

[38] Там же, с. 176. Буслаев Ф. И. Исторические очерки ..., т. 1, с. 45 (гл. «О поэзии как игре жизни»).

[39] Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка, с. 95, 97; Он же. О преподавании отечественного языка, с. 177.

[40] Перепечатано: V, 363.

[41] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3, М., 1869, с. 458. О козьей шкуре, огне, печи и прочем колдовском реквизите см.: Там же, с. 460—461 и след. Эта черта славянских обычаев, описанных Афанасьевым, была позже использована Б. Пастернаком в стихотворении «Бабочка-буря».—См.: Иванов Вяч. Вс. О научном ясновидении Афанасьева, сказочника и фольклориста.—Литературная учеба, 1982, № I, с. 158.

[42] Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3, с. 460.

[43] См.: Дуганов Р. В. Жажда множественности бытия.—Театр, 1985, № 10, 143.

[44] Буслаев Ф. И. Исторические очерки..., т. 1, с. 142.

[45] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, с. 33. См. также: Буслаев Ф. И. Исторические очерки..., т. 1. с. 26, 142.

[46] Там же. Автор цитирует «Славянские древности» П. Шафарика (т. 1, с. 332). Эта эмблематика, несомненно, была известна Хлебникову. Ср. заглавие и мифологический план «сверхповести» «Дети Выдры»; об этом в нашей работе «Несколько ключевых образов Хлебникова».

[47] Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 2. СПб., 1861. Древнерусская литература и искусство, с. 8.

[48] Там же, с. 9. См.: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2. М., 1868, с. 225.

[49] Буслаев Ф. И. Историческая грамматика, с. 266. См.: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 6—7.

[50] Буслаев Ф. И. Историческая грамматика, с. 267. Возможно, указанными причинами объясняется хлебниковская осторожность в использовании крупных словесных конструкций, в том числе и фразеологизмов.—См.: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля, с. 70—71. Ср.: «Как часто дух языка допускает прямое слово, простую перемену согласного звука в уже существующем слове, но вместо него весь народ пользуется сложным и ломким описательным выражением и увеличивает растрату мирового разума временем, отданным на раздумье» (*V, 228*).

[51] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля.—Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Будапешт, 1982, с. 609.

[52] Буслаев Ф. И. Исторические очерки..., т. 1, с. 70.

[53] Там же, с. 8.

[54] Собрание снабжено предметно-именным указателем, где приведены фольклорно-мифологическис эквиваленты, или мифемы (т. 3, с. 817—840).

[55] Буслаев Ф. И. Исторические очерки..., т. 1, с. 63.

[56] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Виктор Хлебников. Прага, 1921, с. 45 (см. наст. изд.).

[57] Веселовский А. Н. Указ. соч., с. 613.

[58] См.: Григорьев В. П. Поэтика слова, с. 251—299.

[59] Буслаев Ф. И. Исторические очерки..., т. 1, с. 4.

[60] Там же, с. 33.

[61] Там же, с. 17.

[62] Там же.

М. И. Шапир
О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова
(«Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)

[1] Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов.—В кн.: Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931, с. 36.

[2] Винокур Г. Маяковский⟨—⟩новатор языка. М., 1943, с. 18.

[3] См.: Гофман В. Язык литературы: Очерки и этюды. Л., 1936, с. 197.

[4] Маяковский В. В. В. Хлебников.—В кн.: Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1959, с. 24.

[5] Винокур Г. О. Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩ [1945].—В кн.: Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990, с. 252; см.: Шапир М. И. Комментарии.—Там же, с. 362—363, 365 примеч. 14; а также: Mickiewicz D. Semantic Functions in *zaum'*.—Russ. Lit., 1984, vol. XV, № IV, p. 363—464; Киктев М. С. Хлебниковская «азбука» в контексте революции и гражданской войны.—В кн.: Хлебниковские чтения: Материалы конф. 27—29 ноября

1990 г. СПб., 1991, с. 15—39; Орanич Толич Д. *Заумь* и дада.—In: Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern; Berlin; Frankfurt a. M., 1991, S. 59—60, 77 и др.; Imposti G. *Zangezi*. La lingua degli dei. Fonosimbolismo e *zaum'*.—Ibid., S. 103—115; Solivetti C. Dal fonema al grafema: Chlebnikov e la scrittura ideografica.—Ibid., S. 117—131; Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wien; Moskau, 1995, S. 53—67; Janecek G. *Zaum*: The Transrational Poetry of Russian Formalism. San Diego, 1996; и др.

6 Ср.: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983, с. 84, 86, 90, 93, 95, 105, 109—110.

7 Марков В. О Хлебникове: (Попытка апологии и сопротивления).—Грани, 1954, № 22, с. 132.

8 Пощечина Общественному Вкусу. М., [1912], с. 7.

9 Буслаев А. «Заумники».—Ἑρμῆς, 1922, № 2, с. 144 (цит. по экземпляру из собрания Г. А. Левинтона).

10 Винокур Г. О. Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩, с. 253.

11 Ср.: Кедров К. «Звезная азбука» Велимира Хлебникова: Литературоведческая гипотеза.—Лит. учеба, 1982, № 3, с. 80—81.

12 Ср.: Vroon R. Velimir Chlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages. Ann Arbor, 1983, p. 18—19, 162—165; Cooke R. Velimir Khlebnikov: A Critical Study. Cambridge; N. Y.; New Rochelle; Melbourne; Sydney, 1987, p. 84—85; Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990, с. 53—64; Перцова Н. Указ. соч., с. 63—65; и др.

13 Ср.: Эткинд Е. Материя стиха. Париж, 1978, с. 319—321.

14 Ср.: Karcevsky S. Système du verbe russe: Essai de linguistique synchronique. Prague, 1927, p. 31—34; Karcevskij S. Du dualisme asymétrique de signe linguistique.—Travaux du Cercle Linguistique de Prague, [t.] 1: Mélanges linguistiques dédiés au I^er^ Congr. philol. slaves. Prague, 1929, p. 88—93.

15 См., например: Cooke R. Op. cit., p. 84.

16 Винокур Г. О. Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩, с. 252.

17 Ср.: Марков В. Указ. соч., с. 132.

18 Тынянов Ю. Иллюстрации.—Книга и революция, 1923, № 4, с. 16—17. Ср. близкие наблюдения В. Ф. Маркова: Марков В. Указ. соч., с. 132.

19 См.: Григорьев В. П. Указ. соч., с. 110; Григорьев В. П., Парнис А. Е. Примечания.—В кн.: Хлебников В. Творения. М., 1986, с. 661 примеч. 21.

20 Якобсон Р. Новейшая русская поэзия..., с. 68; ср.: Гаспаров М. Л. Считалка богов: О пьесе В. Хлебникова «Боги».—В кн.: Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995, с. 252.

21 Щерба Л. В. Русские гласные в качественном и количественном отношении. СПб., 1912, с. 151—152.

[22] См.: Гаспаров М. Л. Указ. соч., с. 250—251. Там же (с. 254) убедительное указание на «Гайавату» в переводе И. Бунина как на источник фонико-метрической структуры «Бобэоби...»: *«Минни-вава!»—пели сосны, // «Медвэй-ошка!»—пели волны* (ср.: Vroon R. Four Analogues to Xlebnikov's «Language of the Gods».—In: The Structure of the Literary Process: Studies Dedicated to the Memory of F. Vodička. Amsterdam; Philadelphia, 1982, p. 581—597).

[23] Ср., например: Белый А. Отрывки из Глоссолалии (Поэмы о звуке).—В кн.: Дракон: Альманах стихов, вып. 1. Пб., 1921, с. 55.

[24] О поэтической релевантности высоких и низких звуков в поэзии футуристов см.: Панов М. В. Современный русский язык: Фонетика. М., 1979, с. 53—54.

[25] См.: Григорьев В. П., Парнис А. Е. Указ. соч., с. 661 примеч. 21.

[26] Винокур Г. О. Хлебников: ⟨Вне времени и пространства⟩, с. 250, 251 и др.

Г. А. Левинтон

Об одном ударении у Хлебникова

[1] Библиографию и анализ книги см.: Compton S. The World Backward: Russian Futurist Books, 1912—1916. London, 1978; Janeček G. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900—1930. Princeton, 1984.

[2] Ср. также ударение в письме Хлебникова Крученых: *Творения, с. 689*, см. также наст. изд., с. 131.

[3] Детская лит., 1939, № 4, с. 71.

[4] В письме к Крученых подчеркивается и закономерность инверсии и, может быть, также идея пространственно-временного континуума: «Есть учение о едином иконе, охватывающем всю жизнь (т. наз. Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке» (*Творения, с. 689*). Так что эксперимент Хлебникова носит более научный характер, нежели фантазии Уэллса, с которым его сравнивает В. Тренин.

[5] Цит. по изд.: Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). М., 1972, т. II: Рус. драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Изд. подгот. О. А. Державина и др., с. 141.

[6] Марков В. В защиту разноударной рифмы.—Russian Poetics. Ed. by T. Eeckman and D. S. Worth. UCLA Slavic Studies, vol. 4, Columbus, 1983.

[7] См.: Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория [1923].—Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975, с. 286, 290. 370, 373 и др.

[8] Здесь, вообще говоря, нельзя полностью исключить и сдвиг ударения в слове «кони» (или в «искони»).

[9] Ранняя русская драматургия, с. 138. О хрестоматийности этого примера и, тем самым, самой «Комидии» свидетельствует использование его в «Парнасе дыбом» (Паперная Э. С. и др. Парнас дыбом. Сост. Л. Г. Фризман. М., 1989, с.52).

[10] Как-то не возникает вопрос о том, как же существовала женская рифма в силлаботонике!

[11] Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 260.

[12] См.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 220—235 (с обзором предыдущих работ).

Н. Н. Перцова

О «звездном языке» Велимира Хлебникова

Работа выполнена при поддержке Российского научного гуманитарного фонда, проект № 96-04-06374.

[1] РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 93, л. 9. Ряд знаков препинания в этой и следующих цитатах из рукописей Хлебникова добавлен нами. В приложениях текст Хлебникова дан без изменений.

[2] В настоящей статье при ссылках на издания Хлебникова приняты следующие сокращения:

ВЛ-85—10—Хлебников В. Слово о числе и наоборот. Закон поколений. [Памятники] (публикация Е. Арензона).—Вопросы литературы, 1985, № 10, с. 169—190.

ИН—Хлебников В. Из неизданного (вступительная заметка и публикация А. Парниса).—Литературное обозрение, 1988, № 7, с. 109—112.

ИРХ—Приложение. Из рукописей Хлебникова в Национальной библиотеке. //—Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Публикация, предисловие и примечания Н. А. Зубковой. СПб.: «Пушкинский фонд», 1994, с. 287—366.

SS—Xlebnikov V. Sobranie sochinenij. Ed. by V. Markov. V. III (V). Münich: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

Слова «звездного языка» и примеры русских слов, приводимые Хлебниковым для иллюстрации своего метода «поэтической этимологии», в разных изданиях печатаются по-разному: в одних—обычным шрифтом, в других—курсивом. Ниже все такие слова выделены нами курсивом (ср. примечание Хлебникова к одному стихотворению, содержащему «звездные» слова: «Новообразования писать особописью» [ИН, 110]).

[3] Более подробно об универсальных языках см. в книгах:

Knowlson J. Universal Language Schemes in England and France. 1600—1800 Toronto, Buffalo: Univ. of Toronto press, 1975;

Large A. The Artificial Language Movement. N.Y.: Basil Blackwell Inc., 1985;

Slaughter Mary M. Universal Languages and Scientific Taxonomy in the Seventeenth Century. Cambridge, London: Cambridge University Press, 1982;

Stillman R. E. The New Philosophy and Universal Languages in Seventeenth Century England. Bacon, Hobbes, and Wilkins. England. Lewisburg: Bucknell Un-ty Press London: Associated Un-ty Press, 1995;

Дуличенко А. Д. Международные вспомогательные языки. Таллинн: Валгус, 1990;

Перцова Н. Н. Семантика слова в лингвистической концепции Г. В. Лейбница.—ИРЯ АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике. Предварительные публикации. Вып. 165. М., 1985;

Перцова Н. Н. Проблемы современной семантики в свете западноевропейской философии XVII века.— ИРЯ АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике. Предварительные публикации. Вып. 180. М., 1988.

Труды английских исследователей в области универсальных языков воспроизведены в серии English Linguistics 1500—1800 (A Collection of Facsimile Reprints).

[4] В этой связи можно вспомнить важный вопрос древнегреческой философии об онтологической сущности языка — устроен он «по природе» (теория «фюсей») или «по обычаю» (теория «тесей») (см., например, Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику. М.: Прогресс, 1978, с. 24).

[5] Wilkins John. An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language. 1668.— English Linguistics 1500—1800 (A Collection of Facsimile Reprints). Selected and Edited by R. C. Alston. No. 119. Menston, England: The Scolar Press Limited, 1968.

[6] Lodowyck Frances. A Common Writing. 1647.— English Linguistics 1500—1800 (A Collection of Facsimile Reprints). Selected and Edited by R. C. Alston. № 147. Menston, England: The Scolar Press Limited, 1969.

[7] Обе рукописи не датированы. Исходя из некоторых косвенных данных, можно предположить, что первая из них относится к 1904 — началу 1907 гг., а вторая — примерно к 1907—1908 гг.

[8] Вероятно, Хлебников пользовался следующим русским переводом этой книги: Локк Д. Опыт о человеческом разуме (перевод А. Н. Савина). М., 1898. (Поскольку этот труд издавался многократно, в дальнейшем изложении мы будем ссылаться не на номера страниц, а на номера книг, глав и параграфов, соответственно.) Можно предположить знакомство Хлебникова и с откликом Лейбница на эту книгу — его «Новыми опытами о человеческом разуме».

[9] Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986, с. 203.

[10] Приведем еще два отрывка из рукописей, посвященных связи музыки и языка:

елемент
мнимость в языке!
да буде⟨т⟩ подоб⟨ен⟩ яз⟨ык⟩ ⟨мысленный⟩ ⟨музыке⟩
[РГАЛИ, ф. 527, ед. хр. 60, л. 57 об.]

не слова
а сила
образа
дает удары предметной с⟨вязи⟩
могут при⟨надлежать⟩ [быть] вне цепи
[связи], но силой удара
по сознанию то сильного то слабого
вступить одной
чистой ⟨музыкой⟩
в язык
[РО ИРЛИ, ф. 656, N 317]

[11] Mersenne M. Harmonie universelle: the Book on Instruments. The Hague: M. Niyhoff, 1957 [первое издание—Paris, 1636].

[12] Неизданный Хлебников. Вып. XV. Рычаг чаши. Под ред. А. Е. Крученых: Изд. «Группы друзей Хлебникова», М., 1930, с. 2.

[13] Сводку хлебниковских объяснений каждого звука см. в кн.: Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова.—Wiener slawistischer Almanach, Band 40, Вена—Москва, 1995.

[14] Известно, что цвета звуков Хлебников обсуждал со своей сестрой, художницей Верой Хлебниковой.

[15] В связи с этим можно вспомнить интерес Хлебникова к фонетическим исследованиям Л. В. Щербы, касающимся, в частности, звука *у* (*V, 239, 353*).

[16] Якобсон Р., Фант Г. М., Халле М. Введение в анализ речи. Различительные признаки и их корреляты. Гл. I. Опыт описания различительных признаков.—Новое в лингвистике. Вып. II. М.: Прогресс, 1962, с. 190.

А. А. Данилевский

Велимир Хлебников в «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова

[1] Повесть писалась с конца 1909 г. по август 1910 г. Опубликованный вариант представляет собой 5-ю редакцию первоначального текста. Все ссылки на КС даются по изданию: Ремизов А. М. Избранное. М., 1978, с указанием страницы в тексте.

[2] См.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, ⟨1959⟩, с. 299; Ремизов А. Встречи: Петербургский буерак. Paris, 1981, с. 31.

[3] В 1923 г. Ремизов писал о КС: «Должно быть, больше напишу по напряжению, по огорчению против мира. ⟨...⟩ Это память, очень больная» (Кодрянская Н. Указ. соч., с. 168).

[4] См.: Миров Мих. Писатель или списыватель? (Письмо в редакцию)—Биржевые ведомости, веч. вып., 1909, № 11160, 16 июня, с. 5—6. Ср.: «Позвольте через посредство „Биржевых ведомостей" рассказать ⟨...⟩, как г. Ремизов экспроприирует ⟨...⟩ свою славу ⟨...⟩ Для сборника „Италии" г. Алексей Ремизов принес в редакцию „Шиповника" „Мышонка". И мышонок этот ⟨...⟩ оказался краденым» (Миров Мих. Указ. соч., с. 5); ср.: «В № 11160 „Бирж. вед." помещена статья ⟨...⟩, называющая писателя А. Ремизова вором, экспроприатором и др. именами».—Пришвин М. Плагиатор ли А. Ремизов? (Письмо в редакцию).—Слово, 1909, № 833, 21 июня, с. 5.

[5] Ремизов А. Кукха: Розановы письма. Берлин. Изд. З. И. Гржебина, 1923, с. 82. Ср. в КС—с. 198.

[6] Ремизов А. Встречи: Петербургский буерак..., с. 23—24.

[7] См. там же, с. 21, 38—39; Ремизов А. Кукха..., с. 81. См. также письмо М. М. Пришвина Ремизову от 20 июня 1909 г. (РО РНБ, ф. 634, оп. l, ед. хр 175, л. 8).

[8] Ремизов вернулся из своей поездки 11 сентября 1909 г. (см. об этом: РО ГПБ, ф. 634, оп. 1, ед. хр. 3, л. 12). Вспоминая о ней позднее, он писал: «С надранными ушами и с номером „Русских ведомостей" я вернулся ⟨...⟩ В ту же ночь я начал писать

„Крестовые сестры", в них много, чего про себя» (Ремизов А. Встречи..., с. 30) См. Ремизов А.—Письмо в редакцию.—Рус. ведомости, 1909, 6 сент., с. 5.

[9] Ремизов А. Встречи..., с. 27—28.

[10] Маракулин, подобно Ремизову, москвич родом, закончивший коммерческое отделение Московского реального училища.

[11] Кодрянская Н. Указ. соч., с. 90.

[12] См. там же, с. 200; Ремизов А. Сочинения, т. 4. СПб., «Шиповник», б. д., с. 358; Ремизов А. Болтун.—Современные записки, 1936, кн. XI, с. 117.

[13] См.: Кодрянская Н. Указ. соч., с. 299, 302.

[14] Там же, с. 302. Ср.: Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову.—Wiener Slawistischer Almanach. 1982, Bd. 10, S. 438.

[15] По воспоминаниям В. Каменского, в феврале 1910 г. Хлебников «собирался весь мир обратить в будетлянство», следующим образом развивая свой проект:

«Вообще... будетляне должны основать остров и оттуда диктовать условия...» (Каменский В. Путь энтузиаста. М., «Федерация», 1931, с. 114—115). Но «космизм» фантазий Хлебникова проявлялся и ранее,—недаром еще в конце 1909 г. он получил в кружке Вяч. Иванова прозвище *Велимир*, ставшее его вторым именем (*V, 289*). См. также: Письма А. М. Ремизова к В. Ф. Маркову..., S. 431, 438.

[16] «В Казачьем появился ⟨...⟩ В. Хлебников, с которым слова разбирали» (Ремизов А. Кукха..., с. 57—58). Ср. в тексте КС—описание знакомства Маракулина и Плотникова на спевках, где «пению» уподоблено литературное творчество,—характерный для Ремизова прием, вытекающий из его понимания собственного писательского дарования как в основе своей лирического (см. об этом: Кодрянская Н. Указ. соч., с. 88, 109—110); «пение» обоих «альтом» намекает на тематическую и идейно-эстетическую близость Ремизова и Хлебникова, а сообщение о «болезни горла» юного Плотникова есть намек на малоопытность начинающего в литературе поэта. Ср. также описание маракулинского приятеля: «⟨...⟩ мальчик, какой-то молочный весь и ⟨...⟩ хотелось ⟨...⟩ погладить его, потрепать так по голове... *лимон* сделать ⟨...⟩, чтобы весь улыбнулся» (с.273),—с впечатлением Б. Лившица от первой встречи с Хлебниковым: «Это ⟨глубина глаз.—*А. Д.*⟩ да голова, ушедшая в плечи, сообщали ему крайне рассеянный вид, вызывавший озорное желание ткнуть его пальцем, ущипнуть и посмотреть, что из этого выйдет» (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989, с. 408).

[17] См. письмо Хлебникова Каменскому от 10 января 1909г.—НП, с. 355. В связи с этим см. в письме М. Кузмина А. Ремизову от января 1909 г.—Парнис А. Е. Хлебников в дневнике М. А. Кузмина.—Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990, с. 160, 164.

[18] См. там же, с. 358—359 (письмо В. Каменскому от 8 августа 1909 г.).

[19] Это, несомненно, явилось одной из причин «отхода» Хлебникова от Ремизова,—ср. в КС об охлаждении отношений между Маракулиным и Плотниковым после летних каникул (с.274).

[20] Степанов Н. Творчество Велимира Хлебникова (*I, 55*).

[21] Там же, с. 50.

[22] По этому поводу см., например: Чуковский К. Эго-футуристы и кубо-футуристы.—Литературно-художественные альманахи изд-ва «Шиповник». Кн. 22. СПб., 1914, с. 127—129.

[23] Ср. с относящимся к лету 1909 г. хлебниковским замыслом «сложного произведения» «Поперек времен», «где права логики времени и пространства нарушались бы столько раз, сколько пьяница в час прикладывается к рюмке» (*НП, 358*).

[24] Кодрянская Н. Указ. соч., с. 302. Подробнее об этом см.: Данилевский А. A realioribus ad realia.—Литература и история: Труды по рус. и слав. филологии.—Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 781, 1987.

В. С. Баевский

Хлебников и Пастернак

Прелиминарии к теме

[1] Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989, с. 483.

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 томах, т. 11. Б. м., 1949, с. 249.

[3] Пощечина общественному вкусу. М., [1912]; Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13 т., т. 2. М., 1956, с. 16.

[4] Такие данные собраны в кн.: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М., 1983, с. 155—172; там же указания на литературу вопроса.

[5] См.: Письмо к А. Л. Штиху от 1 июля 1914 года.—Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в 5 томах, т. 5, М., 1992, с. 81; далее при ссылках на это издание том и страница указываются в тексте.

[6] Руконог. М., 1914, с. 34. Группа «Петербургского глашатая»—эгофутуристы И. Северянин, И. Игнатьев, К. Олимпов, В. Гнедов, Р. Ивнев.

[7] В тексте Хлебникова иначе: «князь и кнезь» (*II, 258*).

[8] Письмо от 2 мая 1916 года.—Отточия стоят в публикации и принадлежат, по-видимому, Пастернаку.

[9] Цитаты, упоминаемые в письме Пастернака—*II, 245, 257 и 258.*

[10] Boris Pasternak. 1890—1960. Colloque de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979, p. 56.

[11] Катанян В. А. Не только воспоминания.—Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays. Stockholm, 1975.

[12] Катанян В. А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е. М., 1985, с. 164—165, 219—220, 227.

[13] Асеев Николай. К творческой истории поэмы «Маяковский начинается» (Вступит, статья и публ. А. М. Крюковой).—Лит. наследство, т. 93. М., 1983, с. 439.

[14] Пастернак Б. Переписка с Ольгой Фрейденберг. N. Y.; London, 1981, p. 118—119.

[15] См.: Харджиев Н. И. История одной статьи.—Boris Pasternak. Essays. Stockholm, 1976, p. 6—7.

[16] Lönnqvist B. Xlebnikóv and Carnival: An Analysis of the Poem «Poét». Stockholm, 1979, p. 33.

[17] Степанов Н. Л. Велимир Хлебников, М., 1975, с. 251.

[18] Lönnqvist B. Xlebnikóv and Carnival..., p. 39.

[19] Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М., 1983, с. 119—130.

[20] Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986, с. 48.

[21] Mirsky S. Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. München, 1975, S. 7.

[22] Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Massachusetts and London, England, 1984, p. 54—62.

[23] Cohen G. Logik der reinen Erkenntnis. Berlin, 1902; Natorp P. Die logischen Grundlagen der exakten Wissenschaften. Leipzig, 1923.

[24] См.: Баевский В. С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака.—Известия АН СССР, ОЛЯ, 1980, № 2, с. 123.

[25] Jakobson R. Notes marginales sur la prose du poète Pasternak.—Jakobson R. Question de poètique. Paris, 1973, p. 129, 132, 143; подробнее о художественном времени у обоих поэтов см.: Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века.—Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 45—49 и 54—55; о постоянных переключениях в стихах Хлебникова из настоящего времени в прошедшее см.: Markov V. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley—Los Angeles, 1962, p. 100.

[26] См. прежде всего работы: Vroon R. Velimir Khlebnikov's Shorter Poems. A Key to the Coinages. Ann Arbor, 1983; Григорьев В. П. Грамматика идиостиля; Он же. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.

[27] Кнорина Л. В. Грамматика и норма в поэтической речи.—Проблемы структурной лингвистики. 1980. М., 1982, с. 242, 250, 252.

[28] См.: Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции.—Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

[29] О соотношении языковой практики Пастернака и русского футуризма, в частности Хлебникова, см.: Döring J. R. Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928—1934. München, 1973, S. 60—63.

[30] В. П. Григорьев выразил сожаление, «что современные споры о природе русского свободного стиха практически ведутся без обращения к анализу опыта Хлебникова» (Грамматика идиостиля, с. 181). Однако он прошел мимо статьи: Баевский В. С., Ибраев Л. И., Кормилов С. И., Сапогов В. А. К истории русского свободного стиха.—Русская литература. 1975. № 3 (здесь опыт Хлебникова охарактеризован на с. 97—98).

[31] Данные о рифменной системе трех поэтов на широком фоне и о рифме Хлебникова см.: Гаспаров М. Л. Рифмы Блока.—Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979, с. 37; Он же. Второй кризис русской рифмы.—Värsiõpetuse aktuaalseid probleemeja soome-ugri värsitehnika küsimusi. Tartu, 1981. lk. 21—23.

[32] См.: Пастернак о Блоке.—Блоковский сборник, 2. Тарту, 1972, с. 453.

[33] Jakobson R. Notes marginales..., p. 132.

[34] См.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 116. Этот образ заимствовали также, указывает здесь Н. И. Харджиев, Д. Бурлюк и Маяковский.

[35] Jakobson R. Notes marginales..., p. 129.

[36] Kasper K. Nachwort.—In: Pasternak B. Luftwege. Leipzig, 1986, S. 431.

Е. Г. Эткинд
Заболоцкий и Хлебников

[1] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921, с. 47.

[2] Ваншенкин К. Поэт для читателей.—Литературная газета, 13 ноября, 1985.

[3] См. об этом в моей статье «Прощание с друзьями».—Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 298—310.

[4] Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). М.; Л., 1965, с. 307—310.

[5] Тынянов Ю. О Хлебникове (*I, 25*).

[6] Гинзбург Л. О Заболоцком конца двадцатых годов.—Воспоминания о Заболоцком. М., 1977, с. 124.

[7] Анализ двух редакций (1777 и 1789)—в статье В. М. Жирмунского «Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гёте» (1969), в книге этого автора «Из истории западноевропейских литератур» (1981).

[8] Те же строки у Тютчева: «Ночь хмурая, как зверь стоокий / Глядит из каждого куста».

[9] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия... с. 39.

[10] Тынянов Ю. О Хлебникове (*I, 27*).

[11] Там же, *с. 20.*

Л. Я. Гинзбург
Николай Олейников и хлебниковская традиция

[1] К величайшему сожалению, у нас до сих пор нет издания Олейникова. Существуют только публикации отдельных стихотворений в ленинградском «Дне поэзии», «Литературной газете», «Вопросах литературы» и др. [В 1988 и 1991 гг. вышли сборники стихов Н. Олейникова, во втором напечатана настоящая статья Л. Я. Гинзбург.—*Сост.*].

[2] Вот, например, очень «олейниковские» строки из стихотворения сатириконца П. Потемкина «Влюбленный парикмахер» (1910):

Невтерпеж мне дух жасминный,
Хоть всегда я вижу в нем
Безусловную причину,
Что я в Катеньку влюблен...

...Жду когда пройдешь ты мимо...
Слезы капают на ус...
Катя, непреодолимо
Я к тебе душой стремлюсь.

[3] Мы знали Евгения Шварца. Л.—М., 1966, с. 35. О Детгизе этой поры см. также: Рахтанов И. «Еж» и «Чиж»—в его кн.: На широтах времени. М., 1973; Богданович С. То, что запомнилось (Из встреч с Заболоцким).—Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984.

[4] Липавская Т. Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями.—Там же, 52.

[5] Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, с. 289—290.

[6] Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975, с. 90.

[7] Берковский Н. О русской литературе. Л., 1985, с. 369.

[8] См. мои статьи: Пушкин и Бенедиктов.—Гинзбург Лидия. О старом и новом. Л., 1982; Бенедиктов.—Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1939.

[9] Анализируя словоупотребление раннего Зощенко, М. О. Чудакова говорит, что его «интересует... слово испорченное, слово-монстр, употребленное не по назначению, не к месту» (Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 57 и др.).

[10] Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка, с. 292.

[11] Черный Саша. Стихотворения. Л., 1960, с. 14—15.

[12] Об этом уже говорили люди, хорошо знавшие Олейникова и его творчество. Николай Чуковский писал: «Чем ближе подходило дело к середине тридцатых годов, тем печальнее и трагичнее становился юмор Олейникова» («Мы знали Евгения Шварца», с. 34). И. Бахтерев и А. Разумовский пишут в статье «О Николае Олейникове»: «За острым словом, за шуткой чувствуется лирическая взволнованность, душевная сила подлинного поэта» (День поэзии. Л., 1964, с. 159).

[13] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 73.

[14] Тема смерти была Олейниковым продумана. Он говорил: «Я видел несколько раз во сне, что я умираю. Пока смерть приближается, это очень страшно. Но когда кровь начинает вытекать из жил, совсем не страшно и умирать легко.

И признак жизни уходил из вен и аорт. (Из стихотворения А. Введенского)». Запись Л. Липавского [Савельева] (Воспоминания о Н. Заболоцком, с. 55).

[15] Приведенные здесь строфы цитировал К. И. Чуковский, подтверждая свою оценку стихов Олейникова: «... Многие из... ⟨них⟩ истинные шедевры искусства» (Чукоккала. М., 1979, с. 382).

[16] Для этого стихотворения капитана Лебядкина Достоевский, как известно, использовал начало и конец стихотворения Мятлева «Фантастическая высказка»: «Таракан / Как в стакан / Попадет—/ Пропадет; / На стекло, / Тяжело, / Не всползет.»

Т. Л. Никольская

Заместитель Председателя земного шара

[1] См.: Туфанов А. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пб.,1924, с. 11.

[2] Ал. Т-в. Памяти Велимира Хлебникова.—Новости, 1922, 17 июля.

[3] До этого он более десяти лет выступал в столичной и провинциальной печати со статьями в основном по вопросам воспитания, редактировал журнал «Обновленная школа». В 1917 г. выпустил первый поэтический сборник «Эолова арфа», в предисловии к которому заявил о важности формотворчества в поэзии. Большинство работ Туфанова о зауми не опубликовано, рукописи хранятся в его архиве—РО ИРЛИ, ф. 172. В 1991 г. вышел составленный мною и Ж.-Ф. Жаккаром сб. А. Туфанова «Ушкуйники» (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 27. Berkeley Slavic specialties), включающий почти все литературное наследие поэта (см. там же его библиографию).

[4] Туфанов А. Ритмика и метрика частушек при напевном строе.—Красный журнал для всех, 1923, № 7—8, с. 81.

[5] Там же.

[6] Эта идея была сформулирована в то же время в работе Б. Томашевского—см.: Томашевский Б. Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923, с. 7—8.

[7] Туфанов А. Освобождение жизни и искусства от литературы.—Красный студент, 1923. № 7—8, с. 10.

[8] Туфанов А. К зауми, с. 9.

[9] Все примеры звуковых жестов японского языка заимствованы Туфановым из статьи Е. Поливанова «По поводу звуковых жестов японского языка»—Поэтика, Пг., 1919, с. 32, 34; однако имя Е. Поливанова в статье Туфанова не упомянуто.

[10] См.: Туфанов. А. К зауми, с. 10.

[11] Там же, с. 11.

[12] Костецкий А. Лингвистическая теория Хлебникова.—Структурная и математическая лингвистика, вып. 3. Киев, 1975, с. 38.

[13] Туфанов А. К зауми, с. 12. Подробнее об этом см.: Janeček G. Zaum as the recollection of primeval oral mimesis.—Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 16. 1985, S. 173—174.

[14] Туфанов А. К зауми, с. 18.

[15] Григорьев В. Грамматика идиостиля. М., 1983, с. 110.

[16] Туфанов А. К зауми, с. 41.

[17] Там же, с. 35.

[18] Пользуемся случаем выразить благодарность М. Л. Гаспарову, любезно проконсультировавшему нас по этому вопросу.

[19] Туфанов А. К зауми, с. 12.

[20] Идея построения таблицы заимствована Туфановым у М. Матюшина.

[21] Туфанов А. К зауми, с. 42, 37. «Юнак» у Туфанова не неологизм, а слово, заимствованное из сербского языка.

[22] Хранится в архиве Туфанова в РО ИРЛИ, см. примеч. № 3.

[23] См. об этом в автобиографии Туфанова (1925).—РО ИРЛИ, ф. 172, № 339. Новгороду XV века посвящена поэма «Ушкуйники».

[24] Печать и революция, 1927, № 3, с. 191; см. также: Жизнь искусства, 1926, № 27, с. 4.

[25] Письмо А. Туфанова составителю словаря поэтов и писателей П. Я. Заволокину (?), 1925 (?) (хранится в моем архиве). См.: Новости, 1922, 24 июля.

[26] См.: Новости, 1922, 24 июля.

[27] Среди них И. Бахтерев называет «речевока» И. Маркова и некоего бухгалтера Матвеева, см.: Бахтерев И. Когда мы были молодыми.—Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984, с. 66.

[28] Из указанного письма А. Туфанова составителю словаря.

[29] См.: Введенский А. Собр. соч., т. 2. Анн Арбор, 1984, с. 238—239 («Вечер заумников»).

[30] Обычно «седьмым искусством» с середины десятых годов называли кинематограф.

[31] Текст декларации приведен в письме А. Туфанова составителю словаря.

[32] Представителем группы «Зорвед» Туфанов назван в редакционном предисловии к его статье «Освобождение жизни и искусства от литературы».

[33] Матюшин М. Не искусство, а жизнь.—Жизнь искусства, 1923, № 20, с. 15.

[34] Эта работа читалась Матюшиным в 1924 г. в Ленинградском университете, а в 1925-м — в Институте художественной культуры. Впервые опубликована на украинском языке в журнале «Нова генерація», Харків, 1928, №11, а на русском —Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976.

[35] Указаное письмо Туфанова к составителю словаря.

[36] См.: Бахтерев И. Когда мы были молодыми, с. 66.

[37] Сохранился текст вступительного слова Туфанова «Слово об искусстве», прочитанного на одном из выступлений «Левого фланга».—РО ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 348.

[38] ЛГАЛИ, ф. 2320 (Гинхук), оп. I, ед. хр. 68.

[39] Так, в декларации «Основы заумного речетворчества» упоминаются «языковые смыкания в сторону яфетических народов (баскских, вершикских и кавказских наречий)». Вершикский язык—один из языков Памира, упоминаемый в ряде работ Н. Я. Марра, назван Туфановым явно для экзотики.

[40] См. описание выступлений Туфанова: Штейнман З. Стихи и встречи.—Звезда, 1959, № 7, с. 85; см. также: Филиппов Г. Николай Браун. Л., 1981, с. 28—36.

[41] Janeček G. Op. cit., S. 173.

В. Л. Скуратовский
Хлебников—культуролог

[1] Ср. в связи с этим замечание О. Мандельштама—наст. изд., с. 191.

[2] Об этом вспоминал Б. Пастернак в «Охранной грамоте» (т. 4, с. 221). Высказывание о Хлебникове, приписываемое Вяч. И. Иванову и приведенное в примечании к статье Н. Л. Степанова: «Велимир—безусловно гениален. Он подобен автору „Слова о полку Игореве“, чудом дожившему до нашего времени» (*I, 33*).

[3] Известный театральный критик П. Ярцев связывал футуристический спектакль «с мечтой о соборном театре»—Речь, 1913, 7 декабря.

[4] См. в наст. изд. статью Т. Л. Никольской о Туфанове «Заместитель Председателя земного шара», с. 448—455.

[5] См.: Богдановић Н. Футуризам Маринетија и Мајаковског. Београд, 1963. Ср. с названием доклада В. Маяковского «Большевики искусства», с которым поэт выступил в Политехническом музее 24 сентября 1917 г.

[6] См., например: Белый А. Глоссалолия (!). Поэма о звуке. Берлин, 1922.

[7] Об участии И. А. Бодуэна де Куртенэ в футуристических диспутах см.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989, с. 500—505, 689.

[8] См. кн.: Поэт-переводчик Константин Богатырев. Друг немецкой литературы. Мюнхен, 1982, с. 239 («животворное дерево»).

[9] Ср. также: Матюшин М. В. «Справочник по цвету (Закономерность изменяемости цветовых сочетаний)». Л., 1932.

[10] Ср. более позднее замечание Хлебникова: «Заклинаю художников будущего вести дневники своего духа. В этой области у человечества есть лишь один дневник Марии Башкирцевой—и больше ничего» («Свояси»—*II, 37*).

[11] Ср. перевод Р. Якобсона на старославянский язык одного стихотворения Маяковского: Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 145—146.

[12] См. о нем: Парнис А. Е. Хлебников в революционном Гиляне (Новые материалы).—Народы Азии и Африки, 1967, № 5, с. 156—164.

[13] См.: Хлебников В. Западный друг.—Славянин, 1913, № 35, 7 июля. Ср. в письме к Вячеславу Иванову: «Уже Бисмарк и Оствальд были отчасти русскими» (*V, 296*). Указанная статья Хлебникова представляет собой историософскую миниатюру, предсказывающую основные сюжеты будущего евразийства: «Русская народность только отчасти подлежит действию славянских законов. Со времен монгольского ига она вошла в круг действия других законов... Русские не только славяне... На кольцо европейских союзов можно ответить кольцом азиатских союзов—дружбой мусульман, китайцев и русских» (там же).

[14] См., например, статью о М. Магницком.—Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1896, т. 18, с. 324.

[15] Данилевский Н. Я. Россия и Европа. СПб., 1871, с. 59. См. начало 2-й части «Эпилога» «Войны и мира» Л. Толстого.

[16] См.: Роднянская И. Б. Хлебников.— Краткая литературная энциклопедия, т. 8, М., 1975, с. 291.

[17] См.: Блок А. Творчество Вячеслава Иванова.— Блок А. Собр. соч., т. 5. М., 1962, с. 8.

[18] См.: Мандельштам О. Буря и натиск.— Русское искусство, 1923, № 1, с. 81.

[19] Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 285.

[20] См.: Тютчев Ф. И. Сочинения в 2-х т., т. 1. М., 1984, с. 27.

[21] Тынянов Ю. Указ. соч., с. 294—295.

[22] См.: Русское искусство, 1923, № 1, с. 27.

[23] Любопытно, что в этом издании («Маленькие дети») К. Чуковский сопоставляет «детскую речь» с языковыми штудиями Хлебникова.

[24] Впрочем, у Хлебникова есть и другие, чисто литературные средства к воссозданию целостной структуры «внутренней речи» (хор «голосов» в «Госпоже Ленин»).

[25] В связи с этим ср. стихотворение Хлебникова «Курильщик ширы» (*V, 34—35*).

[26] См.: Пунин Н. Разорванное сознание.— Искусство коммуны, Пг., 1919, № 7, 19 января.

[27] Там же.

[28] Пунин Н. Разорванное сознание.— Искусство коммуны, Пг., 1919, № 8, 26 января. Об этом стихотворении Хлебникова см. наст. изд., с. 665—679.

[29] Тынянов Ю. Указ. соч., с. 296.

[30] Пунин Н. Разорванное сознание.— Искусство-коммуны, Пг., 1919, № 8, 26 января.

[31] См.: Русское искусство, 1923, № 1, с. 81.

[32] См.: Самородова О. Поэт на Кавказе (публикация Н. Л. Степанова и [А. Е. Парниса]).— Звезда, 1972, № 6, с. 189.

[33] Игнатьев И. Аркан на Вечность накинуть...— Руконог, М., 1914, с. 5.

[34] См.: Парнис А. Новое из Хлебникова.— Даугава, 1986, № 7, с. 106.

[35] Мандельштам О. Слово и культура. М., 1986, с. 207.

[36] Мандельштам О. Буря и натиск.— Русское искусство, 1923, № 1, с. 81.

[37] См. чрезвычайно содержательные наблюдения Вяч. Вс. Иванова над мифопоэтической инерцией в «числовых» идеях Хлебникова в ст. «Категория времени в искусстве и культуре XX века».— Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 45—49.

[38] Ср. свидетельство С. Я. Маршака о А. В. Васильеве в воспоминаниях А. Н. Андриевского о Хлебникове.— Дружба народов, 1985, № 12, с. 241—242.

[39] Ср. последнее дополненное издание: Васильев А. В. Целое число. Пг., 1922.

[40] См. написанную им в соавторстве с Е. Полетаевым книгу «Против цивилизации» (Пг., 1918).

[41] Цит. по кн.: Стяжкин Н. И. Становление идей математической логики. М., 1964, с. 217.

[42] Ср. в его поэме «Поэт» формулы о «счете дней, торговле отданных» и о «счете денег и труда» (*I, 147*).

[43] См.: Кетле А. Социальная статистика и законы ею управляющие. С фр. перевел князь Л. Н. Шаховской. СПб., 1866, с. 165.

[44] Кондратьев Н. Д. Проблема предвидения.— Вопросы конъюнктуры, т. II, вып. 1, М., 1926, с. 1—42. Он же. План и предвидение — Пути сельского хозяйства, М., 1927, № 1 (20), февраль, с. 3—36. Основные идеи выдающегося русского ученого (в современной науке они обыкновенно именуются «кондратьевскими циклами») изложены в кн.: Кондратьев Н. Д. и Опарин Д. И. Большие циклы конъюнктуры. М., 1928. См. также: Кондратьев Н. Д. Большие циклы конъюнктуры.— Вопросы конъюнктуры, т. I, вып. 1, М., 1925, с. 28—79. Нелишне указать, что среди ближайших помощников Н. Д. Кондратьева находились блестящий литературовед, философ и математик Т. И. Райнов, во многом ориентировавшийся на научное наследие упомянутого А. В. Васильева (он автор замечательного некролога А. В. Васильеву), и С. П. Бобров, один из соратников Хлебникова по «героической эпохе» футуризма (см., например, его исследование: «Работа Уоррена Персонса (Гарвардское экономическое бюро)».— Вопросы конъюнктуры, т. II, вып. 1, 1926, с. 182—200).

А. Дравич

Хлебников — mundi constructor

[1] Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят ⟨на⟩ ⟨слоно⟩вых...».— Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967; пер. Е. Фарыно — Pamiętnik Literacki, XL, 1969, z. l.

[2] Там же.

[3] *НП, с. 352* (Автобиографическая заметка).

[4] Мандельштам О. Буря и натиск.— Русское искусство, 1923, № 1.

[5] Мандельштам О. О природе слова. Харьков, 1922.

[6] Перцов В. О Велимире Хлебникове.— Вопросы литературы, 1966, № 7.

[7] Существуют очень интересные замечания по этой теме, сделанные Рене Этьемблем в статье «Язык и литература», переведенной Я. Ивашкевичем для журнала «Twórczość», 1964, № 9; имя Хлебникова не упомянуто, но автор вращается в кругу понятий, намеченных поэтом. Приведем вывод Этьембля, под которым с полной вероятностью мог бы поставить свою подпись и Хлебников: «Можно быть уверенным в том, что разложение языка неотвратимо влечет за собой нравственный и политический развал; те, кто желают очертить рамки морали и утвердить основы политической жизни, должны, в первую очередь, заняться вопросами языка». Сравним

Хлебникова в статье «Наша основа» («Лирень», М., 1920): «Общественные деятели вряд ли учитывали тот вред, который наносится неудачно построенным словом».

8 Следует отметить, однако, что хлебниковский — «совершенный» — идеал языковой логичности и утонченности мог бы оказаться убийственным для искусства слова, почвой которого по-прежнему остаются отступления от всевозможных правил любой логики.

9 Петровский Д. Воспоминания о Велемире Хлебникове.—ЛЕФ, 1923, № 1.

10 Сравним высказывание Лериса: «...столкновения слов, словесные аналогии являются одним из способов проникновения в суть предметов». И далее: «Понж утверждает,— пишет Этьямбль,— что слово „oiseau“ — единственное французское слово, содержащее в себе все гласные — *а, о, и, е, у* — и, следовательно, единственное слово, вмещающее в свое звучание всю природную легкость гласных». В данном случае не имеет значения верность этого утверждения, но факт, что это очень по-хлебниковски.

11 Chlebnikow W. Poezje. Przekład zbiorowy. PIW, Warszawa, 1963.

12 Литературная газета, 1932, № 29, 29 июня; см. наст. изд., с. 121—127. Авторы, впрочем, разбирают наследие Хлебникова с несколько поверхностных позиций футуристов — «мастеров слова». Вот характерный пример подобного формалистического подхода: «Можно насчитать несколько сотен новых и мощных рифм, внесенных Хлебниковым в русскую поэзию».

13 Степанов Н. Поэты и прозаики. М., 1966, с. 321—359.

14 Markov V. Hlebnikov et la poésie soviétique.—Cahiers du monde russe et soviétique, 1963, vol. 4.

15 Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921 (наст. изд., с. 20—77).

16 Основанием к написанию стихотворения послужил, вероятно, реальный факт. В 1922 г. сильное впечатление произвело явление Хлебникова в нищенской одежде, только возвратившегося из своих скитаний; появившись в кафе Союза поэтов, он даже вначале не был узнан. Об этом, в частности, вспоминает Э. Миндлин в кн. «Необыкновенные собеседники» (М., 1968).

В. Г. Ларцев
Мифотворчество или фантастика-предвидение

1 Асеев Н. Собр. соч. в 5 т., т. 3. М., 1964, с. 464.

2 Там же, с. 469.

3 Дуганов Р. В. Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова.—Известия АН СССР, ОЛЯ, 1976, № 5, с. 432.

4 Выходцев П. С. Велимир Хлебников.— Русская литература, 1983, № 2.

5 Филиппов Г. В. Русская советская философская лирика. Л., 1983, с. 71.

6 Лейтес А. Хлебников — каким он был... — Новый мир, 1973, № 1, с. 229.

7 Воспоминания о Тынянове. М., 1983, с. 214—215.

[8] Урбан А. Философская утопия (поэтический мир В. Хлебникова).—Вопросы литературы, 1979, № 3, с. 161.

[9] Степанов Н. В. В. Хлебников. Биографический очерк.—В кн.: Велимир Хлебников. Избранные стихотворения. М., 1936, с. 66.

[10] Берковский Н. Я. Велимир Хлебников.—Литературная учеба, 1985, № 4, с. 177.

[11] Иванов Вяч. Вс. Пространством и временем полный.—Всеволод Иванов—писатель и человек. Воспоминания современников. Изд. 2-е. М., 1975, 348—349.

[12] Гор Г. Замедление времени.—Звезда, 1968, № 4, с. 181, 189.

[13] Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М., 1983, с. 34.

[14] Степанов Н. Велимир Хлебников. М., 1975, с. 98.

[15] Григорьев В. П. Грамматика идиостиля, с. 173—174.

Е. Р. Арензон

«Задача измерения судеб...»

К пониманию историософии Хлебникова

[1] В этом смысле особенно показательны работы: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. Хлебников. М., 1983; Баран Х. Поэтическая логика и поэтический алогизм Хлебникова (см. наст. изд., с. 550—567).

[2] Парнис А. Е. Южнославянская тема Велимира Хлебникова. Новые материалы к творческой биографии поэта.—Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978.

[3] Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975, с. 104.

[4] Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука.—Пути в незнаемое. М., Сб. 20-й. 1986.

[5] Разбор этого стихотворения см. в публикации А. Е. Парниса (Звезда, 1975, № 11, с. 203).

[6] Lönnquist B. Xlebnikov and Carnival: An Analysis of the Poem «Poét». Stockholm, 1979.

[7] Чуковский К. И. Мой Уитмен. М., 1966, с. 252 (отрывок из «Песни о себе»—с. 157).

[8] Герцен А. И. Былое и думы, ч. 4, гл. XXX. Л., 1947, с. 295.

[9] РГАЛИ, ф. 527, ед. хр. 145, л. 4 (опубл. с пропуском—*V, 281*).

[10] Необходимо вспомнить в данном случае и книгу рассказов жены Вяч. Иванова Л. Зиновьевой-Аннибал «Трагический зверинец» (1907). Тема книги—«человечность» зверя и «звериность» человека.

[11] Данилевский Н. Я. Россия и Европа. СПб., 1871, с. 93.

[12] Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. 1, М., 1878, с. 476.

[13] Эти глаза сказочной героини имеют образно-лексические варианты в разных произведениях Хлебникова: «Чтоб, ценой работы добыты, / Зеленее стали чоботы, / Черноглазые, ея» (*II, 112*). Или: «А вы, сапогоокие девы, / Шагающие сапогами ночей / По небу моей песни, / Бросьте и сейте деньги ваших глаз» (*III, 343*).

[14] Перцов В. О. О Велимире Хлебникове.—Вопросы литературы, 1966, № 7, с. 51.

[15] Из статьи В. Хлебникова «Западный друг».—В газ. «Славянин», СПб., 1913, 7 июля (см. «Вестник Общества Велимира Хлебникова». Вып. 1. М., 1996).

[16] Объяснение сибирского слова «бабр» см. в словаре В. Даля. Одновременное употребление «тигра» и «бабра» в текстах В. Хлебникова: «Управда» (*НП, 303*), «Ляля на тигре» (*V, 212*). Отмечено, что бабр отличается от других тигров «белизною кожи» (см.: Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1882, с. 461).

[17] Вероятный этнографический источник для В. Хлебникова (Маргаритов В. Г. Об орочах Императорской гавани. СПб., 1882) указал Х. Баран. По ходу собеседования на тему настоящей статьи Р. В. Дуганов высказал соображение, что языческий Сын Выдры—это оппозиция христианско-евангельскому Сыну Человеческому; Выдру, по всей вероятности Хлебников рассматривал как тотем праславян (часть коренных насельников азийского материка).

[18] См. примеч. 15.

[19] Леонтьев К. Н. Собр. соч., т. 7. М., 1912, с. 123. Дальнейшие сноски на это издание: Л., арабская цифра—номер тома и через запятую страницы.

[20] Цит.по статье: Грифцов Б. Судьба Леонтьева.—Русская мысль, 1913, № 1—2.

[21] РНБ, ф. 1087, ед. хр. 42 (набросок статьи «О памятниках»). В прозаическом фрагменте об Управде (*НП, 303*) ощутима леонтьевская охранительная идея суровой—«до свирепости»—государственной власти. Сведения о византийском императоре-славянине дает в своем незавершенном историческом сочинении «Семирамиды» А. С. Хомяков: «В первой половине шестого века взошел на престол Византии славянин, сын славянских родителей (как видно 〈...〉 особенно из имени матери Бегленицы), Управда... имя свое он перевел на правительственный, латинский язык и назвал себя Юстинианом».—Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1883, с. 558.

[22] «Оптина пустынь казалась самым поэтичным и самым глубокомысленным местом среди прозаичных и скучно-либеральных „Петербурга“ и „Москвы“».—Русский вестник, 1903, т. 284, с. 633.

[23] Памяти К. Леонтьева (сб. статей). СПб., 1911, с. 183.

[24] Тысячелетний срок каждой органической культуре отмерил немецкий культурфилософ Шпенглер, автор знаменитой работы «Закат Европы» (см.: Аверинцев С. Морфология культуры Освальда Шпенглера.—«Вопросы литературы», 1968, № 1. Здесь даны многочисленные параллели «Шпенглер—Леонтьев»). Такой же количественной меры в истории этносов придерживается Л. Н. Гумилев, утверждающий естественнонаучный характер своих исследований.

[25] Асмус В. Ф. Античная философия. М., 1976, с. 37. Наблюдение гераклитовской диалектики в этом стихотворении Хлебникова принадлежит Р. В. Дуганову.

[26] Толстой Л. Н. Война и мир, эпилог, ч. 2, гл. XI, с. 651. Цит. по изд.: М., 1948, т. III и IV. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте—«В. и м.».

[27] Это дифирамбическое признание К. Леонтьева—в статье «Анализ, стиль и веяния. О романах графа Л. Н. Толстого» (Л., 8, с. 347).

[28] Хлебников В. Слово о числе и наоборот.—Вопросы литературы, 1985, №10, с. 176.

[29] К идее закономерности истории Л. Толстой пришел только в процессе работы над «Войной и миром». Даже в 1862 г. он писал: «... Я не вижу никакой необходимости отыскивать общие законы в истории, не говоря уже о невозможности этого. Общий вечный закон написан в душе каждого человека, 〈...〉 и только вследствие заблуждения переносится в историю».—Цит. по статье М. Гершензона «Л. Толстой в 1855—1862 гг.»—Гершензон М. О. Мечта и мысль Тургенева. М., 1919, с. 143.

[30] Цит. по кн.: Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой в 60-е годы. Л., 1931, с. 349. Дальнейшие сноски в тексте—Эйх., страница.

[31] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 61. М., 1950, с. 207. Позволим себе единственную цитату из М. П. Погодина, в которой ясно видна идея толстовского историзма: «Каждый человек действует для себя, по своему плану, а выходит общее действие, исполняется другой, высший план, и из суровых, тонких, гнилых нитей биографии сплетается каменная ткань Истории» (Погодин М. П. Исторические афоризмы. М., 1836, с. 64).

[32] Урусов С. С. Обзор кампаний 1812 и 1813 годов, военно-математические задачи и о железных дорогах. М., 1868, с. V—XI.

[33] *Вивекананда* Свами (1863—1902)—выдающийся пропагандист религиозного экуменизма. См.: Арензон Е. Велимир Хлебников и Свами Вивекананда.—Диалог (Москва—Дели), 1988, № 3.

[34] В письме к сестре В. Хлебников рассказывает о своем публичном выступлении в Баку (1921 г.): «Марксистам я сообщил, что я Маркс в квадрате, а тем, кто предпочитает Магомета, я сообщил, что продолжение проповеди Магомета, ставшего немым и заменившего слово числом. Доклад я озаглавил „Коран чисел“» (*V, 316*). В этой эпатажной идеологической беспечности—принципиальная позиция: «Идет число на смену верам» (*I, 163*). О «законе экономии чернил» см. в ДС.

[35] Как любопытную деталь к этой проблеме можно привести заметку Ф. Глинки в журн. «Москвитянин», 1842, № 8, с. 455, где говорится о предсказаниях событий графом де-Местром (по системе Нострадамуса). Предсказывается «падение верховных вождей Франции» (своего рода вариант урусовского «закона падения царей»). Вспомним и другой пример, из статьи Хлебникова «В мире цифр» (1920): «„Звериное число“ 666 из апокалиптических пророчеств, которое наводит Пьера Безухова на мысль, что ему предназначено положить предел власти „зверя“ (Наполеона)». Принципиальный смысл этой проблемы—понять, как подключается Хлебников к исторически бесконечной традиции, присущей разным человеческим культурам,—мифологизации числа как способа выявления порядка и закономерности в кажущейся хаотичности окружающего нас мира.

[36] Тынянов Ю. Н. О Хлебникове.—Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 297. См. наст. изд., с. 222.

[37] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6 т., т. 6. М., 1959, с. 64.

[38] Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 9. М., 1954, с. 211.

[39] Гоголь Н. В. Указ. соч., с. 65.

[40] Данилевский Н. Я. Россия и Европа, с. 59.

Х. Баран
Поэтическая логика и поэтический алогизм Велимира Хлебникова

[1] Г-д [Горнфельд А.]. В. Хлебников.—Литературные записки, 1922, №3.

[2] Локс К. Велемир Хлебников. Зангези (рец.).—Печать и революция, 1923, №1, с. 216.

[3] Аксенов И. А. Велемир Хлебников. Отрывок из «Досок судьбы» (рец.).—Печать и революция, 1923, №5, с. 278.

[4] Зелинский К. Очарованный странник русской поэзии.—Зелинский К. На рубеже двух эпох. М., 1962, с. 216—217.

[5] Исаковский М. В. Заметки о поэзии. «Заумные стихи».—Исаковский М. В. Собр. соч. Т. IV. М., 1969, с. 12—13.

[6] Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...».—Труды по знаковым системам, III, Тарту, 1967, с. 170—171.

[7] Lönnqvist B. Xlebnikov and Carnival: An Analysis of the Poem «Poét». Stockholm, 1979, p. 13.

[8] Baran H. Chlebnikov's «Vesennego Korana»: An Analysis.—Russian Literature, IX, 1981; русск. перев.—в кн.: Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в. М., 1993, с. 77—96.

[9] Markov V. The Longer Poems of Velimir Chlebnikov. Berkeley—Los Angeles, 1962.

[10] Турбин В. Н. Традиции Гоголя в творчестве Велимира Хлебникова.—Umjetnost Rijeci, vol. XXV, 1981, S. 173—174.

[11] Baran H. Xlebnikov's «Deti Vydry»: Texts, Commentaries, Interpretation (Ph. D. thesis. Harvard University, 1976).

[12] Lönnqvist B. Op. cit.

[13] Ср. также следующие замечания Р. Вроона, касающиеся попыток объяснения структуры поэмы «Хаджи-Тархан»: «Тем не менее, глубинная структура поэмы продолжает оставаться загадкой для исследователей. Отдельные ее мотивы, понятные сами по себе, соединяются без всякой видимой повествовательной последовательности и логической мотивации. Более того, создается впечатление, что многие легенды, исторические вставки, пейзажи и философские размышления не связаны прямо с непосредственным объектом описания, городом Астраханью. Ученые по-разному пытались объяснить эту загадочную структуру. Одни возвышали ее до уровня сознательного композиционного приема... Другие создавали гибридные термины для описания неоднородной конфигурации поэмы, например, „исторический пейзаж“, „историко-философская поэма“, „поэма-воспоминание...“».—Vroon R. Velimir Chlebnikovs «Chadži-Tarchan» and the Lomonosovian Tradition.—Russian Literature, Amsterdam, IX, 1981.

[14] См.: Baran H. The Problem of Composition in Velimir Chlebnikov's Texts.— Russian Literature. IX. 1981, p. 87—106; русск. перев.— Баран Х. Указ. соч., с. 97—112.

[15] Vroon R. Op. cit.

[16] См. наст. изд., с. 20—77.

[17] N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes. Prepared for Publication by Roman Jakobson. The Hague—Paris, 1975, p. 17.

[18] Vroon R. Op. cit., p. 107.

[19] Штылько А. Н. Иллюстрированная Астрахань. Очерки прошлого и настоящего города, его достопримечательности и окрестности. Саратов, 1896, с. 11.

[20] Там же, с. 10.

[21] Там же, с. 49.

[22] Астраханский кафедральный Успенский собор. Описание его и история. Казань, 1889, с. 4.

[23] Памятники древнерусского искусства. Вып. 4. СПб., 1912, с. 45.

[24] Григорьев В. П. Ономастика Велимира Хлебникова (индивидуальная поэтическая норма).— Ономастика и норма. М., 1976, с. 184.

[25] Например, стихотворение «Немь лукает луком немным...» (его мифологический аспект обсуждался в работе: Grygar M. Стихи и контекст. Заметки о поэзии В. Хлебникова.— «Возьми на радость...»: To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. Amsterdam, 1980), а также «Война—смерть» и «Вчера я молвил...».

[26] Lévi-Strauss C. The Savage Mind. Chicago, 1968, p. 17.

[27] Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983, с. 183.

[28] Парнис А. Южнославянская тема Велимира Хлебникова. Новые материалы к творческой биографии поэта.— Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978, с. 231—232.

[29] Lönnqvist B. Op. cit., p. 45—46.

[30] Хлебников В. Собр. соч. Под ред. В. Ф. Маркова. III / V. München, 1972, p. 405.

[31] Следует отметить, что психиатр В. Анфимов, обследовавший Хлебникова в 1919 г. в Харькове, признал у него «амбивалентность», т.е. «наклонность удерживать в сознании полярно-противоположные содержания»—он принял такой «необычный» поэтический способ мышления Хлебникова за признак, симптом психического заболевания. (См.: Анфимов В. Я. К вопросу о психопатологии В. Хлебникова в 1919 году.—Труды 3-й Краснодарской клинической городской больницы. Вып. 1, Краснодар, 1935, с. 66—73.)

[32] См. наши работы в комментариях №№ 11, 14.

[33] Иванов Вяч. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века.— Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974, с. 46.

[34] Якобсон Р. О. Из мелких вещей Велимира Хлебникова: «Ветер—пение...» // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987, с. 321.

[35] Ср. игру слов: «смерьте» и «смерти» в «Маркизе Дэзес»: «Я новый смысл вонзаю в „смерьте“. / Повелевая облаками, кидать на землю белый гром... / „Бог от смерти“ и бог от „смерьте“!» (*Творения, с. 412—413*).

[36] Иисус Христос является также главным действующим лицом в средней части неоконченной «сверхповести» «Сестры-молнии».

О. А. Седакова

Контуры Хлебникова

Некоторые замечания к статье Х. Барана

[1] См. в наст. изд.: Баран Х. Поэтическая логика и поэтический алогизм Велимира Хлебникова (с. 550—567). См. наш обзор: О границах поэзии. Велимир Хлебников в новейших зарубежных исследованиях.— Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов (Розанов, Хлебников, Ахматова, Мандельштам, Бахтин). Сб. обзоров. М., АН СССР. ИНИОН, 1990, с. 46—75.

[2] Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака.— Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. с. 337—338.

[3] Ср. осмысление «отрицательной величины» у самого Хлебникова: «любимый, ожидаемый, но отсутствующий человек—отрицательное существо» (*V, 127*). Ср. также: «Смысловое будущее враждебно настоящему и прошлому как бессмысленному, враждебно, как враждебно задание не-выполнению еще, долженствование бытию, искупление греху».— Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 107.

[4] Интересно отметить перемену осмысления «поэта» в этом клише. Когда Пушкин в «Памятнике» прямо относит себя к «поэтам для поэтов», назначая мерой собственного бессмертия существование поэтов («И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит») на месте горацианского бессмертия Рима и державинской славы Росса во вселенной, его «поэт для поэтов» означал нечто иное, чем «экспериментатор для производителей», как у Маяковского, а именно: посвященный для посвященных.

[5] См. наст. изд., с. 552.

[6] Кроме преднамеренной «непонятности», о которой речь пойдет дальше, есть непонятность мнимая. О ней говорят, когда значение «понятного» и «естественного» дерефлектированно подменяют «привычным», которое также бездумно отождествляется с «простым». О том, что «привычное» чаще всего непросто, как сложная система эклектических запретов, что именно движение к простоте составляет пафос обновления, писал в стихах («Она (простота) всего нужнее людям, / Но сложное понятней им») и прозе Б. Пастернак (Скрябин «примеры предосудительной сложности приводил из банальнейшей романсной литературы».— «Охранная грамота».— В его кн.: Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1983, с. 198). О том, как в эпохи художественной инерции стремление к «простому» означает эксплуатацию сложных стертых традиций, писали Ю. Н. Тынянов (о «простоте» Есенина в ст. «Промежуток».— Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 171) и М. Л. Гаспаров (о стиховой

культуре второй половины XIX века: Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., Наука, 1984, с. 162).

[7] Валери П. Об искусстве. М., 1976, с. 358—359.

[8] Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967, с. 5.

[9] Валери П. Указ. соч., с. 474.

[10] Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант.— Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986, с. 482 (перевод сверен с оригиналом).

[11] «И лучшие произведенья мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении».— Пастернак Б. Охранная грамота.— В его кн.: Воздушные пути. М., 1983, с. 229. Сужение репертуара тем отмечалось с огорчением, как если бы то был не закономерный процесс литературной истории, а деградация: «Игрой без мяча» назвал такую литературу В. Шкловский («Верните мяч в игру».— Тетива. О несходстве сходного. М., 1970, с. 369); о том, что, утратив любовную тему, лирика перестает быть собой, думал М. М. Бахтин (Автор и герой в эстетической деятельности.— Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 148—150).

[12] Пастернак Б. Воздушные пути, с. 269. Ср. осуждение «плена у тематизма» в «Промежутке».— Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 173—175.

[13] Когда Мандельштам с его редкостной эстетической проницательностью назвал русский язык Хлебникова «обмирщенным» (Мандельштам О. О поэзии. Сборник статей. Л., 1928, с. 31), не разъясняя своей парадоксальной характеристики (парадоксальной, т. к. мало кто из современников Хлебникова в таком изобилии дает высокую лексику церковнославянского происхождения), вероятно, он имел в виду именно семантический строй этого языка. «Мирским» представляется отсутствие многозначности и семантической неопределенности у хлебниковского слова—то есть того, что свойственно церковнославянскому слову как сакральному, как не вполне ясному для русскоязычного восприятия (эта семантическая развоплощенность церковного языка и возмущала Л. Толстого: «Господня земля и исполнение ея»—что значит?—и провоцировала его сверхконкретные переводы Писания, в которых литургический язык элиминируется не как стилистическая, но как семантическая стихия). Хлебников же славянским словом называет актуальную конкретность:

Замок кружев девой нажит,
Пляской девы пред престолом 〈...〉
Что дворец был пляской нажит
Перед ста народов катом.
(*Творения, с. 284*)

Несмотря на возможную здесь библейскую аллюзию (пляска дочери Иродиады перед Иродом), эти словесные характеристики Кшесинской, ее особняка и Великого князя ни в малейшей мере не «развоплощают» своих героев, не переносят действия в иную реальность. В этом отношении блоковский язык совершает противоположное движение: не прибегая к славянской лексике, он семантически уподобляется литургическому:

В городе колокол бился,
Поздние славя мечты.

[14] Так, истолкованное А. Битовым (Вопросы литературы, 1983, № 8, с. 197, 202) как отзвук древнерусской миниатюры сравнение битвы с виноградом:

Я сказал: «Виноград, как старинная битва, живет, —
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке,
В каменистой Тавриде наука Эллады—и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки»...—

у Мандельштама несомненно восходит к античному источнику—к «Георгикам» Вергилия:

Свой виноградник сперва поровнее разбей на квадраты.
Так на войне легион, растянувшись, строит когорты,
И на открытой стоит равнине пешее войско
В строгих и ровных рядах и широкое зыблется поле
Медью горящей, но бой пока не завязан, и бродит
Марс между вражеских войск, еще не принявший решенья.
(*II, 278—283, пер. С. Шервинского*)

Но интересна сама «культурная поливалентность» образа—от зрительного образа до эпического сравнения, от Древней Руси до августовского Рима. Такие «перебродившие» культурные отсылки не характерны для Хлебникова.

[15] Hansen-Löve A. A. Die Entfaltung des «Welt-Text»—Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs.—In: Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. Ed. Nils Åke Nilsson. Stockholm, 1985, p. 27—87.

[16] Ср. Дж. Донн: «Весь род человеческий создан одним Автором и весь он—один том; когда кто-то из людей умирает, не вырывается Глава этой книги, она переводится на некий лучший язык; и каждая Глава должна быть таким образом переведена; Бог нанимает разных переводчиков: иные части переведет старость, иные—болезнь, иные—война, иные—судебные решения; но Господня рука в каждом переводе; и Его рука сплетет вновь все наши рассыпанные листы, для того книгохранилища, где каждая книга будет раскрыта, и каждая—открыта для других» (Devotions, XVII).

[17] Некоторые из «языковых» или «рукописных» метафор Хлебникова поразительно совпадают с традиционными:

Чернилами хворей буду исправлять черновик,
человеческий листок рукописи...
(*V, 100*)

ср. «Христос есть род книги... Эта книга продиктована в расположении Отца, записана в восприятии Матери... исправлена в Страстях, украшена знаками препинания в восприятии ран... сплетена в Воскресении...» («Repertorium morale»), цит. по: Gellrich J. M. The Idea of the Book in the Middle Ages: Language Theory, Mythology and Fiction. Cornell University Press, Ithaca S. L., 1985. Или:

Вырубим в звуке окна и двери
(*V, 88*)

и

Он челнок сбивает пеньем
Из кусков большого дуба...
(*«Калевала», пер. А. И. Бельского. М., 1956, с. 95*).

[18] Так понимает позицию Пушкина относительно романтической сакрализации искусства Р.-Д. Кайль: K e i l R. - D. Der Fürst und der Sänger: Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puškin.—Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Herausg. N. B. Harder & H. Roethe, W. Schmitz Verlag in Giessen, 1978, S. 219—269.

[19] Примерам отождествления природного с историческим и наоборот в стихах и прозе Хлебникова несть числа («Заря ночная, заратустрь! / А небо синее, моцарть! / И, сумрак облака, будь Гойя!»—*Творения, с. 99*). Может быть, самый яркий из них—теория происхождения религиозных конфессий из животных видов: «Где в лице тигра... мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность Ислама. Где мы начинаем думать, что веры—затихающие струи волн, разбег которых—виды» («Зверинец», *Творения, с. 185*). Если мы вспомним уподобления «натурального» и «культурного» у других поэтов («Читайте, деревья, стихи Гесиода» или «И птицы Хлебникова пели у воды» Н. Заболоцкого, «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме, / И Гёте, свищущий на вьющейся тропе» О. Мандельштама, «Луг дружил с замашкой / Фауста, что ли, Гамлета ли» Б. Пастернака), то увидим, что там, где они считывают в природу антропоморфизм, Хлебников отчетливо натурализует культурное. Человек в его Мифе лишен своих традиционных прерогатив: разумности («Разум Мировой» течет сквозь него так же, как через камни); языка (языком обладает или языком является все сущее); личности (человек может быть переведен у Хлебникова числом или звуком; единство личности не абсолютно, человек состоит из целых «государств», «народов меня», которым следует «дарить свободу»); истории (открытые Хлебниковым законы исторического времени, смены и повторяемости эпох и катастроф говорят о совершенно натуралистском ее видении, о подчинении ее циклическим закономерностям, подобным чередованию приливов и отливов, астрономическим периодам и под.). В этой-то связи, в связи с исчезанием человека в картине мироздания, кажется справедливой проницательная догадка Х. Барана: геометрия Лобачевского «иконически отражает глубинную структуру мифа» (наст. изд., с. 567).

[20] Нужно заметить, что книга и песня, звуковой и письменный языки для Хлебникова совершенно равноправны: ср. «Моя так разгадана книга лица»—и «Но пусть рук поющих речь / Слуха рук моих коснется». Более того, между языковым и неязыковым звуками нет различия: оба суть знаки. Осязаемое и видимое может восприниматься как звучащее—и наоборот; «прочесть» и «слышать»—в равной мере синонимы «понять»: «И стана белый этот снег / Не для того ли строго пышен, / Чтоб человеку человек / Был звук миров, был песнью слышен?» (Х л е б н и к о в В. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М., 1986, с. 55). Синэстетические ряды Хлебникова, в отличие от сходных попыток его современников (и предшественников: еще Гёте сердился на входившую при нем в моду теорию звуко-цветовых соответст-

вий), обоснованы не психологически, не сродством чувственных восприятий, но своей объективной символической сущностью: они означают нечто тождественное. Звук и цвет—два языка среди других, на которые переведено «многопротяженное единство мира». Но самый близкий его перевод, по Хлебникову, выполнен на языке чисел.

21 Числовой связью соединяются предельно разномасштабные события в любом ряду исторических закономерностей, учтенных Хлебниковым: «Германская империя... основана через / 317 × 6 после римской империи / в 31 году до Р. Христова / Женитьба / Пушкина / была через 317 дней после обручения» (Хлебников В. Стихотворения..., с. 79).

22 Нужно подчеркнуть, что это именно отмена вертикали, а не ее инверсия, обыкновенная для Маяковского («гвоздь у меня в сапоге / Кошмарней, чем фантазия Гёте») и других футуристов.

23 В связи с таким характером языковой единицы понятно, в частности, почему у Хлебникова невозможна «колеблющаяся семантика» слова, его контекстуальное преображение. «Самоценное слово» Хлебникова часто вовсе не значит «слова, свободного от практической нагрузки», но всегда значит «слово, сохраняющее независимость от любого контекста».

24 «В нем (мире поэта) нет ничего внешнего, что не было бы в то же самое время внутренним, нет ничего объективного, что не было бы субъективным, ничего материального, что не было бы идеальным. И наоборот. Здесь все есть все, все субъект-объектно, лично-внелично и т. д., короче говоря, все есть Единое».—Дуганов Р. В. Проблемы эпического в эстетике и поэтике Хлебникова.—Изв. АН СССР, ОЛЯ, т. 35, № 5. М., 1976, с. 432.

25 См. наст. изд., с. 556 и сл.

26 Именно они часто разлучают Хлебникова с читателями. Пафос научного познания как духовного дела (в свою очередь, не различающий умозрительной теории с техникой и технологией), идеи рукотворного изменения мира и многое другое—это то, что выражает в Хлебникове не «поэта будущего», но мыслителя очень конкретного прошлого.

27 Так, уже приведенные слова П. Валери о «существующем только в функции слова» относятся равно и к поэзии, и к мифам.

28 Можно вспомнить, что Вяч. Иванов, которому в этом отношении противопоставлен у Х. Барана Хлебников, призывая искусство к творению нового мифа, образец такового видел не в ученой поэзии, а в А. Блоке.

29 Ср., например, общую картину «дорелигиозного» сознания («Миф и литература древности» М., 1978), где конкретные образы существуют как метафоры «единого» и, как его метафоры, семантически тождественны между собой; об образе этого «единого» («миф строит природу и человека в виде нерасчлененного целого где-то на горизонте неба—земли с сильной окраской того, что мы называем хтонизмом», с. 30); о вещах, которые первобытное сознание делает «стихией, зверем, героем» (с. 65); о том, что сюжет всех мифов, «героичных по форме, один—космогоноэсхатологический» (с. 62). Совершенно в традиции архаичного мышления у Хлебникова не символиче-

ский, но подлинно мифологический статус приобретает конкретика: исторические лица (Разин, Ломоносов), научные теории (геометрия Лобачевского), географические места (Волга), технические изобретения (Всемирное Радио), персонажи славянской демонологии (Русалка)—все .это переходит в разряд космических «сил». Хлебниковское разрушение иерархии, о котором .речь шла выше, есть разрушение именно той иерархии, которая была выстроена в ходе преодоления мифологического сознания. Что же до снятия антиномий типа субъект-объект, внутреннее-внешнее, которые отмечает у Хлебникова Р. В. Дуганов, то они могут производиться в рамках этих иерархий: так, все они преодолеваются—и это программная установка—в поэтической мысли Рильке, метод которого никак нельзя назвать мифотворческим. Когда Рильке пишет о мнимости некоторых фундаментальных разделений, таких, как жизнь и смерть («Дуинские Элегии», I: «Впрочем, живущие / все делают ту же ошибку, слишком себя отличая. / Ангелы, говорят, часто не знают, среди они / живых или мертвых. Вечный поток / сквозь обе области несет с собой / все возрасты, и они отдаются эхом в обеих»), когда он создает образ будущего, в котором «все станет здешним», реальность его высказываний располагается там, где они не могут быть ни подтверждены, ни опровергнуты никаким опытом, кроме внутреннего.

30 Цит. в собственном переводе, ср. наст. изд., с. 554. Этот вопрос не ставился исследователями Хлебникова, видимо, в силу его подозрительно обывательского характера—а также в силу того, что он принадлежит противникам Хлебникова. Поставить его мог только автор, находящийся за пределами нашей литературной ситуации. Когда выяснение свойств художника превращается в оценку, в определение его «вины» или «достоинств» и, стало быть, права на память и встречу с читателем, мы удерживаем себя не только от исследования иных свойств, но и от внимания к ним.

31 Очень трудно выразить суть различия между смысловой задачей Хлебникова и смысловым же направлением, к которым относили себя и О. Мандельштам, и Б. Пастернак. Она, вероятно, в том, какой смысл в каждом случае считается предметом искусства.

32 «Нулевые» произведения, как пустая страница поэмы Василиска Гнедова, или пустое время музыкального исполнения («4 мин. 33 сек. тишины» Дж. Кейджа для фортепиано), или пустые холсты, взятые в раму, не только не отменяют закона замкнутой цельности произведения, но акцентируют его, делая своим единственным содержанием.

33 Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции.—Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

34 Григар М. Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда.—Structure of Texts and Semiotics of Culture. Ed. J. van der Eng & M. Grugar, The Hague-Paris, 1973, p. 59—101.

35 Интересное распределение повествования поэм Хлебникова между несколькими «голосами» предпринято в исследовании музыковеда Л. Гервер «Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова» (Советская музыка, 1987, № 9).

36 Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, с. 88—92.

37 Формула А. Шенберга. Цит. по: Холопова В. Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984, с. 39.

[38] Можно надеяться, что вне процесса сочинения поэт не так уж любит «смотреть, как умирают дети» или шантажировать собеседника доносом: «А ваши кто родители? Чем вы занимались до семнадцатого года?»

П. И. Тартаковский

«Колумб новых поэтических материков»

[1] См.: Mirsky Salomon. Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. München, 1975, S. 34; Vroon Ronald. Velimir Chlebnikov's «Chadži-Tarchan» and the Lomonosovian.— Russian Literature, Amsterdam, IX, 1981, p. 116—117.

[2] Не случайно Хлебников изменяет эпикет «сладкогубые» (вариант: РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 32, л. 3 об.) на «сладкозвучные», воплощая отнюдь не любовный, а именно духовный экстаз индийских плакальщиц. Помимо того, замена образует звуковую перекличку с контрастным обрамлением («сладкоЗВУЧные» — «ЗВУЧать *похороннее*»).

[3] Эпитеты первого стиха («смугла, черна»), видимо, ввели в заблуждение и Н. Степанова, отнесшего стихотворение к числу произведений «на африканскую тему» (Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество, с. 110), и Вяч. Вс. Иванова, перечисляя в своем убедительном анализе стихотворения Хлебникова «Меня проносят ⟨на⟩ ⟨слоно⟩вых...» самые незначительные упоминания об Индии в наследии поэта и все его произведения об этом регионе, не назвал в этом списке «Смугла, черна дочь Храма...» (См.: Труды Тарт. гос. ун-та по знаковым системам. Тарту, 1967, т. 198, вып. 3, с. 162—163).

[4] Гусева Н. Р. Многоликая Индия. М., 1980, с. 113. См. также: Милтнер В. Священные животные.— Боги, брахманы, люди. М., 1969, с. 400.

[5] Махабхарата. Рамаяна. М., 1974, с. 313—314.

[6] Там же, с. 358—359.

[7] Атхарваведа. Избранное. М., 1976, с. 87 (далее цитаты приводятся по этому изданию).

[8] Согласно мифологическим источникам, человеческих жертв «требуют от людей именно богини по свойственной им кровожадности». Пертольд О. Культ богинь.— Боги, брахманы, люди, с. 100.

[9] Калидаса. Избранное. М., 1974, с. 317.

[10] См.: Бонгард-Левин Г., Герасимов А. Мудрецы и философы Древней Индии. М., 1975, с. 195.

[11] В брахманизме «культ состоял из жертвоприношений богам (в древнейший период иногда и человеческих) и магических действий». При этом именно индийские жрецы, согласно историческим источникам,— «исполнители жертвоприношений». См.: Всемирная история, т. 1. М., 1956, с. 504, 554.

[12] Повесть временных лет.— В кн.: Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). М., 1969, с. 49.

С. В. Сигов
Пьесы Велимира Хлебникова:
Некоторые наблюдения

[1] См.: Харджиев Н. И. Заметки о Маяковском—Vladimir Majakovskij. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, p. 90.

[2] Гоцци К. Сказки. М., 1983, с. 154—156.

[3] Зданевич И. Асел напракат.—Софии Георгиевне Мельниковой Фантастический кабачок. Тифлис, 1918, с. 43.

[4] Новацкий В., Уварова И. «И плывет корабль».—Декоративное искусство, 1986, № 7, с. 24—28; № 8, с. 30—33. См. также: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с. 211. См. также: Сигов С. В. О драматургии Велимира Хлебникова.—Русский театр и драматургия 1907—1917 годов. Л., 1988, с. 94—111.

[5] Костелянец Б. О. Чеховские катастрофы.—Чехов и театральное искусство. Л., 1985, с. 68.

[6] Хлебников В. Девий бог.—Пощечина общественному вкусу. [М., 1912], с. 33.

[7] См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 211.

Ф. И. Гримберг
«Аспарух»: болгарский контекст и подтекст

[1] Баран Х. О некоторых подходах к интерпретации текстов Велимира Хлебникова.—American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Vol. I. Ohio, 1978, p. 104—125.

[2] Окс В. На Балкане.—Всходы, 1905.

[3] Подробное изложение см., например: Бешевлиев В. Първобългарите. Бит и култура. София, 1981.

[4] Орбини Мавро. Царството на славяните. 1601. Откъси. София, 1983; Раич И. История разных Словенских народов найпаче Болгар, Хорватов и Сербов. Віенна, 1734.

[5] Венелин Юрий. Древные и нынѣшние Болгаре. М., 1829.

[6] См., например: Парнис А. Е. Южнославянская тема Велимира Хлебникова. Новые материалы к творческой биографии поэта.—Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978.

[7] Венелин Ю. Древние и нынешние болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к россиянам. М., 1856, с. 31.

[8] Иловайский Д. О славянском происхождении Дунайских болгар. М., 1874, с. 64—65.

[9] Иловайский Д. Вопрос о народности руссов, болгар и гуннов. СПб., 1881, с. 13, 21.

[10] Szădecky-Kardoss S. Zum historischen Hintergrund der ersten Inschrift des Reiterreliefs von Madara.—Acta of the Fifth Epigraphic Congress. Oxford, 1971, p.474.

[11] Иловайский Д. Вопрос..., с. 11.

[12] См., например: Симеонов Б. Произход и значение на личното име на хан Аспарух.—Векове, 1977, № 3.

[13] См., например: Бешевлиев В. Първоболгарските надписи. София, 1979, с. 253; Иречек К. Пътувания по България. Пловдив, 1899, с. 869—870.

[14] См., например: Крыкин С. М. Вотивный барельеф фракийского всадника из полтавского краеведческого музея.—Вестник древней истории, № 1. М., 1990 (со ссылкой на: Маркевич А. И. К вопросу о народах, живших в древнее время в Черноморин.—Труды Археологического съезда в Вильне в 1893 г., № 1. М., 1895, с. 280—282).

[15] Бешевлиев В. Първобългарите..., с. 99.

[16] См., например: Овчаров Д. Към въпроса за реконструкцията на религиозно-митологичния комплекс на прабългарите.—Проблемите на култура, 1980, № 1.

[17] Pritsak O. Die bulgarische Fürstenliste und die Sprache der Protobulgaren. Wiesbaden, 1955.

[18] Kollavtz A., Miyakawa H. Geschichte und Kultur eines Völker-Wanderungszeitlichen Nomadenvolkes. Klagenfurt, 1970.

[19] Извори за българска история, VI, с. 289; VIII, с. 20.

[20] См., например: Латышев В. В. Исследования об истории и государственном строе города Ольвии. СПб., 1887.

[21] Златарски В. История на българската държава през средните векове, т. I, ч. 1. София, 1918, с. 132.

[22] Венедиков И. Военното и административно устройство на България през IX и X век. София, 1979, с. 91.

[23] Бешевлиев В. Първобългарите..., с. 39—67; Венедиков И. Указ. соч., с. 14.

Д. В. Сарабьянов

Неопримитивизм в русской живописи и поэзия 1910-х годов

[1] Назовем лишь некоторые—самые главные работы, где дается это сравнение: Харджиев Н. Маяковский и живопись.—Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970; Альфонсов В. Слова и краски. М.—Л., 1966; Он же. «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников н живопись).—Литература и живопись. Л. 1982, с. 205—226; Markov V. Russian Futurism: A History. Berkeley—Los Angeles, 1968.

[2] См. также комментарии Н. Харджиева—*НП, 460*.

[3] См.: Харджиев Н., Тренин В. Указ. соч., с. 29—30. В свое время Маяковский отмечал незначительность футуристических тенденций в русской живописи. Он писал в открытом письме А. В. Луначарскому: «В России нет футуристической жи-

вописи... Под футуризмом вы объединяете все так называемое левое искусство».— Вестник театра, М., № 75, 1920, с. 23.

[4] См.: Сарабьянов Д. Примитивистский период в творчестве Ларионова.— Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971; Gray Camilla. The Great Experiment: Russian Art 1863—1922. London, 1962. Bowlt John E. Neo-primitivism and Russian Painting.— The Burlington Magazin, March 1971; Маркадэ Валентина. О влиянии народного творчества на искусство русских авангардных художников десятых годов 20-го столетия.— In.: VII^e Congrès International des Slavistes. Communications de la délégation française. Paris, 1973.

[5] См.: Поспелов Г. Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

[6] Выставка картин Наталии Гончаровой. 1900—1913. М., 1913, с. 2.

[7] Ларионов Михаил. Лучизм. М., 1913, с. 15.

[8] См.: Харджиев Н. Памяти Наталии Гончаровой (1881—1962) и Михаила Ларионова (1881—1964).— Искусство книги, вып. 5. М., 1968.

[9] См.: Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975, с. 90.

[10] Там же, с. 41—42.

[11] См. об этом: Ковтун Е. Ф. Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов).— Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома за 1977 год. Л., 1979, с. 221—223.

[12] Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия.— Золотое руно, 1906, № 4, 6; Шервашидзе А. Индивидуализм и традиция.— Золотое руно, 1906, № 6; Волошин М. Индивидуализм в искусстве.— Золотое руно, 1906, № 10; Философов Д. Мистический анархизм.— Там же.

[13] Шевченко А. Принципы кубизма и других современных течений в живописи всех времен и народов. М., 1913, с. 20.

[14] Шкловский В. Жили-были. М., 1966, с. 85. Об этом свидетельствовал и А. Крученых.— Крученых А. Стихи В. Маяковского. Изд. ЕУЫ. Пг., 1914, с. 3.

[15] Малевич К. О поэзии.— Изобразительное искусство, 1919, № 1, с. 31—32.

[16] Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину. Публикация Е. Ф. Ковтуна.— Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, с. 191.

[17] См.: Douglas Charlotte. Views From the New World. A. Kruchenykh and K. Malevich: Theory and Painting.— Russian Literature Triquarterly. № 12. Spring, 1975.

[18] См.: Харджиев Н. Судьба Алексея Крученых.— Svantevit, Årg. I, № 1, Maj 1975 (Århus, Danmark), p. 40.

[19] Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 81.

[20] См.: Эли Эганбюри [И. Зданевич]. Наталья Гончарова, Михаил Ларионов. М., 1913, с. 19.

А. Е. Парнис

О метаморфозах мавы, оленя и воина

К проблеме диалога Хлебникова и Филонова

[1] РГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 41, л. 46; см. комментарии к воспоминаниям: Крученых А. Е. О Павле Филонове. Публикация и комментарии А. Е. Парниса.— Творчество. 1988, № 11, с. 29.

[2] Воспоминания А. Паукова цит. по: Сарабьянов Д. Удивительный мир Филонова.— Огонек. 1986, № 50, 13—20 декабря, с. 9.

[3] Это косвенное обращение к Хлебникову (нерасшифрованная цитата из «Зангези») сохранилось в дневнике Филонова, цит. по: Шихирева О. Размышления у картин Филонова.— Чтения Матвея. Рига, 1991, с. 37.

[4] Крученых А. Е. О Павле Филонове, с. 29. Книга Ю. Н. Тынянова «Подпоручик Киже» вышла в 1930 г. с иллюстрациями Е. А Кибрика, в то время ученика Филонова. По свидетельству Харджиева, в работе над этой книгой «большое участие принимал и Филонов» (см.: Молок Ю. А. Три возраста одной книги.—Тыняновский сборник. 2. Рига, 1986, с. 53). Ср. позднюю запись Филонова в дневнике (от 7 марта 1937 г.) о выставке Кибрика в Ленинградском отделении Союза художников: «Затем говорил Кибрик: как он учился у Филонова, как понял, что пришел филоновский тупик, порвал с Филоновым, чуть не бросил искусство, но собрал свое мужество и не погряз—выплыл» (см.: Дневник Филонова в воспоминаниях его сестры Е. Н. Глебовой.—СССР: внутренние противоречия. Нью-Йорк, 1984. № 10, с. 194). См. также выступления Кибрика в печати против Филонова: Кибрик Е. Творческий путь Изорама.—Советское искусство. 1932, № 24, 27 мая, с. 28; Он же. Нельзя проходить мимо.—Юный пролетарий. 1932, № 1, с. 2; Он же. Всегда открытие.— Новый мир. 1980, № 1, с. 191—215. Любопытно, что в 1932 г. Крученых прислал художнику цитируемые воспоминания о нем, но Филонов отметил в своем неизданном дневнике, что отвечать не будет (ОР ГРМ, ф. 156).

[5] Отметим основные работы о Филонове, появившиеся после смерти художника: одна из первых работ о нем—«роман» Д. и М. Бурлюков: Burliuk D. and M. Filonov.—Color and Rhyme. N. Y., 1954, № 28.; Křiž J. Pavel Nikolajevič Filonov. Praha, 1966; Альфонсов В. А. Слова и краски. М.-Л., 1966, с. 180—189; Он же. «Чтобы слово смело пошло за живописью» (В. Хлебников и живопись).—Литература и живопись. Л., 1982, с. 212—217; Павел Филонов. 1883—1941. Первая персональная выставка. Каталог. Составитель М. Я. Макаренко. Новосибирск, 1967, с. 1, 3; Markov V. Russian Futurism: A History. Berkeley—Los Angeles, 1968; Bowlt J. Pavel Filonov.—Russian Literature Triquaterly. Ann Arbor, 1975, № 12; Мислер Н. Павел Николаевич Филонов—Слово и знак (по следам архивных материалов).—Russian Literature. Amsterdam. XI—III. 1982, pp. 237—307; Григар М. Павел Филонов и вопросы изучения авангардного искусства—Ibid., pp. 222—227; Misler N. and Bowlt J. E. Pavel Filonov: A Hero and His Fate. Austin, 1984 (см. здесь полную библиографию о Филонове); Мислер Н., Боулт Д. Е. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990; Ковтун Е. Ф. Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов).—Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977. Л., 1979, с. 221—225; Он же.

«Очевидец незримого»—Павел Николаевич Филонов. Каталог выставки. Л. 1988, с. 24—26; Он же. Филонов и Хлебников.—Волга. 1989. № 9, с. 175—180; Он же. Очевидец незримого. О творчестве Павла Филонова.—Павел Филонов и его школа. Каталог выставки в Дюссельдорфе. 15 сентября—11 ноября 1990. Köln, 1990, с. 23—29; Он же. Павел Филонов. От веры к атеизму. Материал к биографии художника.—«Мера». СПб., 1994. № 1, с. 110—121; Kowtun J. F. Sangesi—Chlebnikow und seine Maler. Edition Stemmle. Zürich, 1993, S. 61—83; Короткина Е. А. Павел Филонов на пути к «Формуле петроградского пролетариата».—Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 683. Тарту, 1986, с. 134, 138—142; Сарабьянов Д. Удивительный мир Филонова.—Огонек. 1986. № 50, с. 9; Кусков С. И. Проблематика универсального языка в контексте П. Филонова и В. Хлебникова.—Культура средних веков и нового времени. М., 1987, с. 92—103; Башмакова Н. Слово и образ. О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Хельсинки. 1987 (Neuvostoliitto-instituutin Vuosikirja, N 29); Парнис А. «Смутьян холста» (Заметки к портрету художника в молодости в нескольких измерениях).—Творчество. 1988. № 11, с. 26—28; Крученых А. Е. О Павле Филонове. Публикация и комментарии А. Е. Парниса.—Там же, с. 28—29; Парнис А. «Изборник стихов» В. Хлебникова с рисунками П. Филонова.—Памятные книжные даты. 1989. М., 1989, с. 266—273; Он же. Мава, злой дух и прекрасная женщина, в «Изборнике» 1914 года: Прелиминарии к теме «Хлебников и Филонов»—Пинакотека. 1997. № 3, с. 29—33; Он же. Хлебников и Филонов: К прочтению одного стихотворения—Искусствознание. 1999. №1, с. 352—363; Карасик И. Конфликт.—Искусство Ленинграда. 1990, № 6, с. 28—35; Филонов Павел. Отрывок из «Песни о Ваньке-Ключнике». Вступительная заметка и публикация О. Кушлиной.—Русская поэзия *серебряного века.* 1890—1917. М., 1993, с. 592—593; Епихин С. Павел Филонов: метод и мифология.—Вопросы искусствознания. 1994. № 1, с. 131—153; Школьный Н. Н. Работа П. Н. Филонова и его школы в области плаката и рекламы.—Русская и зарубежная графика в фондах Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1991, с. 50—63; Ершов Г.Ю. Книжная графика П. Н. Филонова.—Там же, с. 64—76; Он же. «Пр́опевень о Пр́оросли Мир́овой» П. Н. Филонова.—Искусство XX века (Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5). СПб., 1996, с. 68—94; Он же. Филонов: истоки мировоззрения, философские основы аналитического метода.—Искусствознание. 1999. №1, с. 330—351. О Филонове-поэте и о первой посмертной выставке его работ (совместно с М. В. Матюшиным), состоявшейся в Музее В. В. Маяковского 28—30 декабря 1961 г. и организованной Н. И. Харджиевым, см. в публикации: Айги Г. Русский поэтический авангард: Павел Филонов, В. П. Мазурин—В мире книг. 1989. № 3, с. 14—16.

[6] Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX—начала XX века. М., 1993, с. 220.

[7] Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1988, с. 105.

[8] Письмо П. Н. Филонова к Вере Шолпо. Публикация Е. Ф. Ковтуна.—Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979, с. 227.

[9] Пунин Н. Н. Квартира № 5: Глава из воспоминаний. Предисловие, публикация и примечания И. Н. Пуниной.— Панорама искусств. 12. М., 1989, с. 187—190.

[10] В 1913 г. душевнобольной А. А. Балашов изрезал картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» (1885). Газетные репортеры и сам художник обвинили футуристов, якобы спровоцировавших эту акцию.

[11] Цит. по: Парнис А. «Смутьян холста»...— Творчество. 1988, № 11, с. 26.

[12] Какабадзе, Кириллова, Лассон-Спирова, Псковитинов, Филонов. Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины». СПб., 1914, с. [3].

[13] РГАЛИ. Ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 44., л. 81—82; см. также: Мислер Н. Павел Николаевич Филонов — Слово и знак (по следам архивных материалов).— Russian Literature. Amsterdam. XI—III. 1 April 1982, p. 272. Хотя персональная выставка Филонова и не состоялась, но каталог был издан в 1930 г., а вступительная статья к каталогу Аникиевой была заменена статьей С. К. Исакова, написанной с вульгарно-социологических позиций и подвергшей так называемые «формалистические» тенденции Филонова резкой критике. Замечания Аникиевой о влиянии на художника Крученых вызывают серьезные возражения и связаны с неверной интерпретацией словотворческих экспериментов Филонова. О воздействии Хлебникова на поэтическое творчество Филонова свидетельствует сам Крученых (см. ниже).

[14] Крученых А. Е. Указ. соч., с. 28.

[15] Художница М. М. Синякова (Уречина) рассказывала автору этих строк, что во время ее пребывания в Петрограде (октябрь—ноябрь 1915 г.; *V, 333*) Хлебников, желая познакомить ее с близким ему по духу и новаторским тенденциям художником, привел ее к Филонову, Синякову заинтересовала главным образом графика главы аналитического искусства. Другая близкая знакомая поэта, Н. В. Николаева (Новицкая), адресат нескольких его текстов, также свидетельствовала (устное сообщение), что Хлебников «любил Филонова больше всех, тут мы не сходились».

[16] Неизданный Хлебников. Вып. XI. М., 1929, с. 3. Впоследствии «дневник» Хлебникова был перепечатан: *V, 327—335.*

[17] Об уточнении даты см.: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки».— Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985, с. 217. Имя Филонова значится на программе только одного вечера в «Бродячей собаке», он должен был участвовать 22 декабря 1913 г. в прениях по докладу А. А. Смирнова о симультанизме.— Там же, с. 220.

[18] О сборнике «Пощечина общественному вкусу» (1912) см.: Парнис А. 75 лет книге «Пощечина общественному вкусу».— Памятные книжные даты. 1987. М., 1987, с. 195—196. Из дневниковой записи Хлебникова неясно, был ли Филонов в подвале «Бродячей собаки», когда возник конфликт, или упоминание о нем относится уже к другому эпизоду, когда все участники конфликта оказались в доме художника.

[19] Этот выпад против Брюсова (венок — веник) Хлебников строит на своем принципе «внутреннего склонения слов», но такой же каламбурный розыгрыш был использован и самими символистами, как свидетельствует М. Гофман: Блок, Городец-

кий и Пяст в 1907 г. «шутливо-издевательски переделывали имена поэтов и их произведений» — «Венок» Брюсова превратился в «Веник» (Гофман М. Петербургские воспоминания.— Новый журнал. Нью-Йорк. XVIII. 1955, с. 122).

[20] Магнитофонная запись беседы с В. Б. Шкловским (июнь, 1981). Стихотворение Хлебникова о «деле Бейлиса», насколько нам известно, не сохранилось. Ср. об этом в интервью В. Шкловского (июнь 1983) итальянскому литературоведу Л. Магаротто.— «Al cinema ho dato meta della mia vita» (2). Conversazione V. Šklovskij.— Cinema and cinema. Milano, 1987, N 48, marzo, p. 46. И хотя рассказ Шкловского мифологизирован, и, вероятно, представляет собой контаминацию поздних свидетельств различных лиц, история этого конфликта поддается реконструкции. Ср. свидетельство художника И. Пуни в кн. «Современная живопись» (Берлин, 1923), посвященной «Памяти В. Хлебникова»: «Вообще русское искусство это какое-то постоянное разрубание Гордиевых узлов ⟨...⟩ Однажды как-то писатель Илья Эренбург рассказывал мне, смеясь, что Малевич сидит и придумывает такую вещь, которая бы висела в воздухе, т.е. чтобы так вычислить и учесть все притяжения, чтобы она висела без посторонней помощи ⟨...⟩ Один мой знакомый встретился в хвосте в Питере с Филоновым, они были последнее время друзья — Филонов и Малевич, и Филонов говорил, что хочет так писать картины, чтобы стенки повалились, фактически повалились» (с. 16). См. также запись беседы В. Д. Дувакина со Шкловским, состоявшейся 14 июля 1967 г.— Вестник Общества Велимира Хлебникова. М., 1996, Вып. 1, с. 48—50. Ср. также стихотворение А. Вознесенского «Жил художник в нужде и гордыне», навеянное рассказом Шкловского об этом эпизоде и о Филонове — Вознесенский А. Витражных дел мастер. М., 1976, с. 317. В связи с судебным процессом над М. Бейлисом см.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихи, переводы, воспоминания. Л., 1989, с. 349—352.

[21] Харджиев Н. «В Хлебникове есть все!» — Литературная газета. 1992, 3 июля.

[22] См. выправленный текст пьесы «Снежимочка».— *Творения, с. 381—390*; см. также: Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993, с. 185. В связи с этим см.: Парнис А. Южнославянская тема Велимира Хлебникова. Новые материалы к творческой биографии поэта.— Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1979, с. 223—251; Он же. «Ищу я верников в себя...». Новое о Хлебникове.— Литературное обозрение. 1996. № 5 / 6, с. 13—14. Иванов Вяч. Вс. Славянская пора в поэтическом языке и поэзии Хлебникова.— Советское славяноведение. 1986. № 3, с. 62—71.

[23] Крученых А. Е. Указ. соч., с. 28.

[24] Здесь приводится письмо Хлебникова в транскрипции Н. Харджиева: Харджиев Н. Новое о Велимире Хлебникове.— Russian Literature. Amsterdam. 1976, № 9, pp. 14—15. Ср. это письмо в другой транскрипции и с восстановленной купюрой: «Посмотрим, что из этого выйдет. Напишите о Вашем решении» — Капелюш Б. Н. Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро.— Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974. Л., 1976, с. 17.

[25] См.: Матюшин М. В. Русские кубофутуристы.— Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976, p. 155.

[26] Два рисунка Филонова к «Изборнику» были обнаружены нами в 1965 г. среди бумаг А. Е. Крученых, находившихся у искусствоведа Д. П. Гордеева (Тбилиси), впо-

следствии они попали к коллекционеру Г. Д. Костаки (Москва—Афины). Третий рисунок (ГТГ) был ошибочно напечатан нами в «Творениях» (с. 89) как иллюстрация к стихотворению «Ночь в Галиции»; ошибка объясняется тем, что при верстке книги «Изборник стихов» в 1914 г. он был неверно подверстан к стихотворению «Ночь в Галиции». Несомненно, этот рисунок является иллюстрацией к предыдущему стихотворению Хлебникова—«Перуну». Возможно, также сохранились еще три рисунка Филонова к «Изборнику», они были напечатаны Н. Харджиевым в кн. «К истории русского авангарда» (между с. 128—129), но точных сведений получить не удалось.

27 Крученых А. Е. Указ. соч., с. 28; см. подробнее: Памятные книжные даты. 1989. М., 1989, с. 266—273.

28 Там же, с. 272.

29 См. фотографию этой надписи Хлебникова: Якобсон—будетлянин. Сост. Б. Янгфельдт. Стокгольм, 1992, между с. 64—65.

30 Автограф этой страницы из стихотворения «Перуну» (с архаической формой «миял»), переписанный Филоновым, находится в частном собрании (Венеция, ранее принадлежал Крученых) (сердечно благодарю профессора В. Страду за эту информацию).

31 В издании Хлебникова «Творения» (М., 1986, с. 92) эта ремарка в стихотворении «Ночь в Галиции» напечатана ошибочно, правильно: «Ведьмы (*Вытягиваются в косяк, как журавли, улетают*)».

32 Баран Х. О любовной лирике Хлебникова: анализ стихотворения «О, черви земляные...»; Новый взгляд на стихотворение «О, черви земляные...»: контекст и источники.—Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993, с. 37—53. Кравец В. Формула *Война—Смерть* и *Вещь—Труп—Мава* в творчестве Велимира Хлебникова—Самватас. Киев, 1994. № 10, с. 49—129.

33 В связи с этим см.: Народное искусство Галиции и Буковины и земский союз. Киев, 1919; Гоберман Д. Н. Искусство гуцулов. М., 1980, с. 8, 35, 37.

34 Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989, с. 219.

35 Кравец В. Указ. соч., с. 110.

36 На этот факт обратил наше внимание Ю. А. Молок, которому выражаем глубокое признание.

37 Кравец В. Указ. соч., с. 121.

38 Лившиц Б. Указ. изд., с. 522—525. См. также: Матюшин М. Указ. соч., с. 155. Шкловский В. Жили-были. М., 1966, с. 211—213. Эта гипотеза была впервые изложена нами в указанной статье в журнале «Пинакотека». В. Кравец откликнулся на эту статью и написал «Ответ рыкающему Парнису», вошедший в его книгу «Разговор о Хлебникове» (Киев, 1998, с. 113—129).

39 Лившиц Б. Указ. изд., с. 524—525. Кравец упоминает этот эпизод из мемуаров Лившица со ссылкой на интерпретацию Р. В. Дуганова, но ошибочно отвергает его версию о связи этого эпизода с «галицийским» циклом Хлебникова (Кравец В. Указ. соч., с. 121).

40 Цит. по: Памятные книжные даты. 1989, с. 272.

41 Тетрадь Крученых находится в частном собрании.

42 Этот рисунок впервые воспроизведен в каталоге-резоне работ И. Пуни, где он ошибочно датирован 1917 г.: Berninger H., Cartier J.-A. Jean Pougny. (Iwan Puni) 1892—1956. Catalogue de l'oeuvres. Tome 1. Tübingen, 1972, p. 88 (перепечатан—*Творения, с. 429*).

43 Ibid., pp. 17, 81, 102, 120, 123.

44 Дату создания рельефа И. Пуни «Игроки в карты»—1915 г. любезно уточнил А. А. Стригалев.

45 См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. II. М., 1986, с. 393; Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. М., 1979, с. 208 (репринт).

46 Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы).—Исследования по структуре текста. М., 1987, с. 212. Трудно согласиться с утверждением С. Бирюкова, что Хлебников «редко прибегал к анаграммированию» (Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994, с. 73). Хлебников был изощрённым мастером создания в своих текстах анаграмматических структур, но эта тема еще мало изучена. Несомненно пристрастие Хлебникова к шифровке имен восходит к традиции Вяч. Иванова. Исследователей ожидают значительные открытия в области изучения хлебниковской техники анаграммирования. См. примеры анаграмм у Хлебникова в статьях: Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят ⟨на⟩ ⟨слоно⟩вых...».—Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967, с. 165; Якобсон Р. О. Из статьи „Подсознательные вербальные структуры в поэзии“ (наст. изд., с. 78—82); Hansen-Löve A. A. Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm.—Wiener Slawistischer Almanach. B. 21. Wien. 1988, S. 135—224; Faryno J. Паронимия—анаграмма—палиндром в поэтике авангарда.—Ibid., S. 37—62; Баран Х. Анализ стихотворения Хлебникова «Весеннего Корана...»—Баран Х. Указ. изд., с. 89; Шишкин А. Велимир Хлебников на «Башне» Вяч. Иванова.—Новое литературное обозрение. М., 1997, № 176 с. 145—148; Парнис А. Е. Об анаграмматических структурах в поэтике футуристов.—Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону». М., 1996, с. 208—209; см. также полный текст нашего доклада—Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999, с. 852—868.

47 Топоров В. Н. Указ. соч., с. 195.

48 Крученых А. Е. Указ. соч., с. 28. По устному сообщению Н. Харджиева, Хлебников увез этот портрет с собой в Астрахань, где он, вероятно, пропал.

49 См.: Записная книжка Велимира Хлебникова. Собрал и снабдил примечаниями А. Крученых. М., 1925, с. 10.

50 Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 45.

51 Харджиев Н. Новое о Велимире Хлебникове.—Russian Literature. Amsterdam. 1976. № 9, p. 15.

[52] Ковтун Е. Ф. «Очевидец незримого»—Павел Николаевич Филонов. 1883—1941. Каталог. М., 1988, с. 24. В октябре 1998 г. на конференции в Третьяковской галерее Е. М. Жукова выдвинула гипотезу о том, что на одной из акварелей Филонова (1910-х годов), обнаруженных ею в частном собрании, изображен Хлебников. Но вопрос о том, как эта акварель соотносится с утраченным портретом Хлебникова (1913), описанным самим поэтом в «Жути лесной», остается открытым.

[53] РГАЛИ, ф. 527. оп. 1, ед. хр. 183, л. 1. См.: Мислер Н., Боулт Д. Е. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990, с. 47.

[54] См.: Хлебников В. Утес из будущего. Под редакцией Р. В. Дуганова. Элиста. 1988, между с. 96 и 97. Эта же неточность повторена составителями в книге мемуаров А. Крученых «Наш выход» (М., 1996, с. 191).

[55] РГАЛИ, ф. 527, оп. l, ед. хр. 183, л. 1об.

[56] Неизданный Хлебников. Вып. XVIII. М., 1930, с. 11.

[57] Напечатано в СП (IV, 275—286); см. также: Творения, с. 595—602. В связи с этим см.: Stobbe P. *«Povest' stroitsja iz slov, kak stroitel'noj edinicy zdanija»* (*Zangezi*). Überlegungen zu Konstruktivismus in Chlebnikovs *My i doma* und bildender Kunst.—Velimir Chlebnikov. 1885—1985. München. 1986, S. 117—130.

[58] Этот лист с рисунками Хлебникова был разыскан нами и впервые напечатан: Tatlin: Szerkesztette L. A. Zsadova. Budapest: Corvina. 1984, p. [305]; перепечатан: *Творения, с. 597*. См. также: Kowtun J. F. Ibid., S. 38. Необходимо также отметить, что летом 1916 г. в Харькове был задуман сборник «Улля, Улля, Марсиане» с участием Хлебникова и Филонова, а также петербургских и харьковских футуристов (М. Матюшин, Е. Гуро, Асеев, Петников, Божидар); не издан—см.: Известия книжных магазинов т-ва М. О. Вольф по литературе, наукам и библиографии. 1916, июнь, № 6, с. 82.

[59] Сестра художника Е. Н. Глебова в устной беседе сообщила нам, что среди бумаг Филонова она обнаружила тетрадь с неизданными его стихами, но впоследствии она попала к Харджиеву и следы ее затерялись. Крученых в заметке «Победа без конца!» назвал Филонова в числе других поэтов и художников, входящих в заумную поэтическую школу.—Крученых А., Петников Г., Хлебников В. Заумники. М., 1922, с. 12.

[60] См. также первоначальную редакцию этого стихотворения, опубликованную Харджиевым: Харджиев Н. Новое о Велимире Хлебникове.—День поэзии. 1975. М., 1975, с. 209; и последнюю редакцию с разбивкой на две строфы с незначительными разночтениями: Хлебников В. Стихи. М., 1923, с. 34—35; Vroon R. Velimir Xlebnikov's *«Krysa»*: A commentary.—Stanford Slavic Studies. Vol. 2, Stanford, 1989, p. 75.

[61] Воспоминания П. В. Митурича цит. по: Памятные книжные даты. 1989, с. 266.

[62] Адамович Г. Маяковский и Хлебников.—Русская мысль. Париж, 1980. № 3329. 9 октября.

[63] Пунин Н. Разорванное сознание. 2. (Для художников).—Искусство коммуны. Пг., 1919, № 8, 26 января. Любопытно, что, анализируя этот хлебниковский

текст, Пунин вообще не ставит вопроса, кто автор книги «Песни последних оленей»; Альфонсов, говоря в своей статье о взаимоотношениях Хлебникова и Филонова, упомянул стихотворение «Где волк воскликнул кровью...», но не отметил филоновского подтекста стихотворения.—Литература и живопись. Л., 1982, с. 215.

64 Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Л., 1979, с. 436.

65 Цит. по: Лурье А. Детский рай—Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989, с. 344.

66 Наблюдение принадлежит Е. Р. Арензону, который любезно обратил наше внимание на этот факт.

67 Это стихотворение впервые напечатано в сб.: Асеев Н., Петников Г. Леторей. М., [Харьков]. 1915, с. 8.

68 На наличие здесь анаграммы обратил наше внимание В. Н. Топоров, которому выражаем сердечную признательность.

69 Черновик этого стихотворения находится в отделе рукописей Государственного музея В. В. Маяковского. См. о Хлебникове в воспоминаниях М. В. Матюшина «Русские кубофутуристы»: Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. Указ. соч., pp. 141—143, 149, 153—155.

70 Матюшин М. В. Творчество Павла Филонова. Публикация и комментарии Е. Ф. Ковтуна.—Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979, с. 232—235. О других отзывах Матюшина о Филонове см. в указанном обзоре Б. Н. Капелюш.—Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, с. 7.

71 Матюшин М. В. Указ. соч.—Там же, с. 235. Подробнее об этом см.: Ершов Г. Ю. «Пропевень о Проросли Мировой».—Искусство XX века (Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5). СПб., 1996, с. 68—94.

72 День поэзии. 1975. М., 1975, с. 209.

73 Филонов. Пропевень о проросли мировой. Пг., Мировый расцвет. 1915, с. 9.

74 Там же, с. 8.

75 День поэзии, с. 209.

76 Филонов. Указ. соч., с. 16.

77 Там же, с. 8.

78 См.: Первый журнал русских футуристов. М., 1914, № 1—2, с. 25; перепечатано в: Каменский В. Танго с коровами. М., 1914, с. [15]. В связи с этим см.: Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста (приложение к факсимильному изданию поэмы): Каменский В. Танго с коровами. М., 1991, с. 7, 9. Стригалев А. А. Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского.—Вопросы искусствознания. 1995. №1—2, с. 525—526.

79 Впервые это стихотворение было напечатано: Временник. [1]. М., [Харьков]. 1917 [1916], с. [3].

[80] Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976, с.186. В 1914—1916 гг. при журнале «Любовь к трем апельсинам» было задумано издание драматических сказок К. Гоцци, которое реализовать не удалось.

[81] Филонов. Указ. соч., с. 19.

[82] Обнаруженная нами акварель Филонова «Охотник» опубликована в «Творчестве», 1988, № 11 (на задней обложке). Приношу сердечную благодарность Е. В. Баснер за помощь в разыскании этой работы Филонова.

[83] Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977, с. 233.

[84] Тетрадь Крученых находится в частном собрании.

[85] Этот же дом до революции имел другой адрес—Песочная, 10, кв. 3 (впоследствии—кв. 12). В этом доме, но в другом флигеле с начала 1920-х годов жил и Филонов. В надписи на обороте акварели упоминается, вероятно, ученица Матюшина художница М. В. Эндер (1897—1942). В Санктпетербургском государственном архиве кинофотодокументов нами обнаружена фотография акварели Филонова «Охотник», подтверждающая, что эта акварель экспонировалась на какой-то выставке.

[86] Костров Н. И. М. В. Матюшин и его ученики.—Панорама искусств. Вып. 13. М., 1990, с. 192.

[87] Вяч. Иванов по-другому интерпретировал этот миф: «Бешенство Актэоновых собак—другая форма того же представления о растерзании мэнадами. Чьи же эти мэнады—Дионисовы или Артемидины? Миф представляет собак то собственной сворой Актэона, то сворою Артемиды: дело идет об оргиастических сопрестольниках и о жертвенном лике оргиастического бога, умерщвляемого женщинами, его служительницами и жрицами; преследование здесь знак культового слияния, а не разделения, обмен жертв, а не вражда культов» (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с. 63—64).

[88] Даль В. Толковый словарь нового великорусского языка. Т. I. М., 1955, с. 230.

[89] См.: Дохлая луна. М., 1914, с. 91—92.

[90] См.: Самородова О. Поэт на Кавказе.—Звезда. 1972. № 6, с. 188. Прижизненный карандашный портрет Хлебникова с оленьими рогами работы Митурича, нарисованный весной 1922 г. в Москве, находился ранее у Н. Л. Степанова, ныне следы его утеряны. Другой «мифологический» портрет поэта, нарисованный Митуричем в 1955 г., находится в музее В. В. Хлебникова (Астрахань); см. его воспроизведение в кн.: Kowtun J. F. Sangesi—Chlebnikov und seine Maler. S. 55.

[91] См. комментарий № 79. Поздняя редакция этого стихотворения опубликована в кн.: Vroon R. Op. cit., p. 61.

[92] Об этом см.: Парнис А. Е. «Не глубиной манит стих, он лишь как ребус непонятен»: К прочтению двух стихотворений Хлебникова.—Анна Ахматова и русская культура XX века. Тезисы конференции. М., 1989, с. 72—75.

[93] См. об этом в незаконченном очерке без заглавия «Памятники...» (1913?). Хлебников В. Утес из будущего. Элиста, 1988, с. 179.

94 Автограф стихотворения находится в частном собрании. См.: Парнис А. «Смутьян холста» (Заметки к портрету художника в молодости в нескольких измерениях).—Творчество. 1988. № 11, с. 27; Он же. «Изборник стихов» В. Хлебникова с рисунками П. Филонова.—Памятные книжные даты. 1989. М., 1989, с. 273.

95 Очерк Хлебникова «Октябрь на Неве» был впервые напечатан в астраханской газете «Красный воин» 6 ноября 1918 г.; в связи с этим см.: Парнис А. В. Хлебников—сотрудник «Красного воина».—Литературное обозрение. 1980. № 2, с. 105—112.

96 Н. Енукидзе приняла эту неточность Хлебникова за реальный факт и в своей статье «Несколько замечаний к теме „Хлебников и опера"» упоминает, что Хлебников в «Октябре на Неве» будто бы говорит о постановке в Мариинском театре оперы Моцарта «Дон Жуан».—Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. 1. М., 1996, с. 235.

97 Петровский Д. Повесть о Хлебникове. М., 1926, с. 33, 36.

98 См.: Переписка Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского. Вступительная статья Е. А. Тоддеса, публикация Н. А. Жирмунской и О. Б. Эйхенбаум.—Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988, с. 294. См. также: Керенский А. Ф. Гатчина.—Современные записки. Париж, 1922. № 10, с. 166—173.

99 См.: Палей Владимир. Поэзия. Проза. Дневники. Составители Т. Александрова, Л. Тютюнник. М., 1996, с. 346.

100 Там же, с. 346—347.

101 Хлебников В. В мире цифр.—Военмор. Баку, 1920. № 49, с. 4.

102 Там же.

103 Цит. по копии с автографа, находившейся у Н. Л. Степанова. Ср. в позднем эпическом тексте «Что делать вам...»: «Это чудо, чудо чудское, / Что глазом у лешего стало / (Море из озера Чудского)» (*V, 117*).

104 Даль В. Указ. соч. Т. IV, с. 181.

105 Караев Г. Н. К вопросу о месте Ледового побоища 1242 г.—Ледовое побоище 1242 г. Труды комплексной экспедиции по уточнению места Ледового побоища. М., 1966, с. 6—32. Караев Г. Н., Потресов А. С. Загадка Чудского озера. М., 1976, с. 215—220, 227.

106 См.: Матюшин М. О книге Мецанже-Глеза «Du Cubisme».—Союз молодежи. 1913. № 3, с. 25—34. См.: Маковский С. «Новое» искусство и четвертое измерение. По поводу сборника «Союза молодежи».—Аполлон. 1913, № 7, с. 53—603. Хрисогонов М. Сезанн или четвертое измерение в живописи—Ars. Тифлис, 1918. № II—III, с. 71—80. В этой связи см. также: Иванов Вяч. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века.—Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 39—67.

107 Матюшин М. Указ. соч., с. 31.

108 См. комментарий № 8.

109 См. анонс этой невышедшей книги Матюшина на задней обложке кн.: Хлебников В. Новое учение о войне. Битвы 1915—1917 гг. Пг., 1915 [1914].

[110] Матюшин М. Опыт художника новой меры.—Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976, с. 160.

[111] Морозов Н. На грани неведомого. М., 1910, с. 42—48. В связи с этим см.: Böhmig M. Tempo, spazio e quarta dimensione nell'avanguardia russa.—Europa Orientalis. 1989. № 8, p. 341—380; Бёминг М. Время в пространстве: Хлебников и «философия гиперпространства».—Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. I. М., 1996, с. 179—194.

[112] Ниротморцев М. Люди «четвертого измерения» (В балаганчике российского футуризма).—«Утро России». 1913, 12 декабря.

[113] См. листовку Крученых и Н. Кульбина «Декларация слова, как такового» СПб., 1913. См. также «о возможности более чем 4(7) измерений» в ст.: Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука.—Пути в незнаемое. Сб. 20-й. М., 1986, с. 383.

[114] Тетрадь А. Крученых находится в частном собрании.

[115] Лившиц Б. Дубина на голове русской критики. Разоблачение клеветы. Копролитический монумент.—Первый журнал русских футуристов. 1914, № 1—2, с. 103.

[116] См. предисловие Крученых в кн. В. Хлебникова «Новое учение о войне» (с. 1).

[117] Петровский Д. Указ. соч., с. 42.

[118] Об атрибуции этой статьи Хлебникову и публикацию новонайденных текстов см.: Парнис А. В. Хлебников—сотрудник «Красного воина».—Литературное обозрение. 1980. № 2, с. 105—112.

[119] Эта запись находится в нашем распоряжении.

[120] На конференции в Государственном музее истории Ленинграда, приуроченной к 100-летию Хлебникова и состоявшейся в декабре 1985 г., выступила И. Н. Пунина с докладом «Петроградские друзья Хлебникова», в котором процитировала неизданные письма Митурича к Пунину. См. ее статью «Велимир просил не обращаться к Маяковскому и компании», в которой приводятся отрывки из писем Митурича к Пунину—Волга. Астрахань. 1992, 17 сентября. См. упоминания Филонова в письмах и статьях П. В. Митурича: Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. М., 1997 (по указ.). См. также комментарий № 13 к статье Ю. А. Молока «Последний портретист поэта» (наст. изд., с. 855).

[121] Литературное обозрение. 1985. № 12, с. 103, 104 (публикация А. Парниса).

[122] Приносим сердечную благодарность М. Л. Гаспарову и Ю. А. Молоку за ценные замечания, высказанные во время работы над этой статьей.

Ю. А. Молок

Последний портретист поэта

[1] Митурич П. В. Воспоминания. 1941—1944. Рукопись находится в архиве М. П. Митурича. Отрывки публиковались: в газ. «Московский литератор», 1979, 16 марта (публикация С. Бобкова), в журн. «Наука и религия», 1986. № 4 (публикация М. П. Митурича), в литературном приложении к газ. «Русская мысль» (Париж), 1985,

№ 3 и др. О н ж е. О последних днях жизни Хлебникова.—«Сумерки». СПб., 1990, № 10+1 (публ. М. П. Митурича-Хлебникова, машинописный журнал). См. также: О н ж е. Дневник 1922 года (публикация М. Митурича-Хлебникова)—Арион. 1995, № 4, с. 104—111; О н ж е. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. М., 1997, с. 46—98.

[2] Статью Н. Н. Пунина см.: Аполлон, 1916, № 4—5; воспоминания его о «квартире № 5» (написаны в начале 1930-х гг.) частично опубликованы в кн.: Панорама искусств—4, М., 1981 (подготовка к печати и коммент. М. П. Митурича, примеч. И. Н. Пуниной); в более полном виде в кн.: Панорама искусств—12. М., 1989 (публ. И. Н. Пуниной).

[3] В своих воспоминаниях П. В. Митурич называет имя художника С. П. Исакова как своего помощника при издании двух выпусков «Вестника Велимира Хлебникова». Возможно, что в издании первого выпуска принимал также участие Н. Н. Купреянов. В гравюрном кабинете ГМИИ им. А. С. Пушкина хранится литографский оттиск обложки первого номера «Вестника», в правом нижнем углу которого имеется исполненная карандашом монограмма «НК» (Н. Купреянов). В одной из своих автобиографий Н. Н. Купреянов указывает, что после переезда в Москву в 1922 г. он находился под сильным влиянием П. В. Митурича, который, вероятно, и привлек его к работе над «Вестником», тем более что к тому времени Н. Н. Купреянов имел уже опыт работы в литографии.

[4] См.: Открытое письмо художника П. В. Митурича Маяковскому.—Х л е б н и к о в В., А л ь в э к. Всем. Ночной бал. Нахлебники Хлебникова—Маяковский—Асеев. М., изд. автора, 1927, с. 17—19. В ответ на это письмо «Новый Леф» (1928, № 11) опубликовал статью В. Силлова «Шапочный разбор лесов», в которой автор опровергает факты утраты или присвоения рукописей Хлебникова, в чем Митурич упрекал Маяковского. См. также в наст. изд. воспоминания Р. О. Якобсона, с. 88.

[5] Письмо (без даты, видимо, доставлено оказией) адресовано Пунину, Аренсу, Полетаеву—см.: П у н и н а И. «Велимир просил не обращаться к Маяковскому и компании». Петр Митурич о Хлебникове в письмах к Н. Н. Пунину.—Волга, спец. вып. газеты, 17 сент. 1992 г., с. 13; Помета П. В. Митурича в кн.: В а н-Г о г В. Письма в 2-х т. Т. 2. М., Academia, 1935, с. 268 (экземпляр книги с пометами П. В. Митурича находится у М. П. Митурича).

[6] Ф а в о р с к и й В. А. О рисовальщиках.—К у п р е я н о в Н. Н. Литературно-художественное наследие. Сост. Н. С. Изнар и М. 3. Холодовская, общ. ред. и коммент. Ю. А. Молока. М., 1973, с. 12.

[7] Печать и революция, 1925, № 5—6, с. 268 (там же воспроизведен рисунок П. В. Митурича «Велимир Хлебников на смертном одре»).

[8] Л а п ш и н Н. Хлебников—Митурич.—Русское искусство, 1923, № 2—3, с. 100, 101. В журнале воспроизведены два последних хлебниковских портрета работы П. В. Митурича. См. также: Н. П. Выставка памяти Хлебникова.—Жизнь искусства, 1923, № 26.

[9] М и т у р и ч П. В. Велимир как художник (статья написана совместно с В. В. Хлебниковой в 1933 г.; опубликована первая часть, написанная художником)—

Литературное обозрение, 1985, № 12, с. 102, 103 (подготовка текста и примеч. А. Парниса). Воспроизведенный там же А. Парнисом рисунок В. Хлебникова «Портрет П. В. Митурича» (1922) в кн.: Хлебников В. Стихотворения и поэмы. Сост. Р. Дуганов и С. Лесневский. Волгоград, 1985,—фигурирует как «Автопортрет В. Хлебникова». На наш взгляд, с точки зрения сходства, на рисунке скорее изображен П. В. Митурич.

10 Крученых А. 15 лет русского футуризма. 1912—1927. М., изд. Всероссийского союза поэтов, 1928, с. 18.

11 «Анализ пространственной формы звуков давал В. Хлебников. Он как бы возвращал звук в горло и ощупывал его, устанавливая его конструкцию и форму. Таково его „Слово об Эль". Форма *Л*, по Хлебникову,—вертикаль, встречающаяся в своем движении (падении) с горизонталью и растекающаяся по ней. Подобно этому и движение языка, встречающегося с нёбом при произнесении звука *Л*. Эту форму выражают в своем смысловом значении и слова с преобладанием *Л*—*лодка, летать*. Форма звука *П*—точки, удаляющиеся друг от друга (*палка, порох, пузырь, песнь*). Форма *М*—распыление объема на бесконечно малые части. Подобным образом Хлебников анализирует и другие звуки (поэма „Зангези"). Хлебников пытается при этом выяснить скульптурную сторону слова, взаимоотношение в слове смысла и материала, нащупывая, таким образом, его пространственную форму. Это чрезвычайно ценно, т. к. обычно мы представляем только другую сторону звука, музыкальную—звуковые колебания. Но переход от одной формы восприятия к другой форме в искусстве необходим, без этого всякая форма обесценивается (как архитектура, которая хочет быть только архитектурой)» (Фаворский В. А. Теория графики. Лекции. 1934. Архив семьи художника).

12 Купреянов Н. Н. Литературно-художественное наследие, с. 82.

13 Интересно в этой связи письмо П. Митурича А. В. Щусеву, в то время директору Третьяковской галереи, от 26 марта 1927 года, в котором он, рекомендуя для пополнения коллекции «художников малоизвестных или даже совершенно не рекламировавшихся, но несущих по моему убеждению „светоч дивной высоты" и проявивших себя в прекрасной живописи», первым называет Филонова: «Художник Филонов (Ленинград, русский музей) это художник чистой богатой фантазии, совершенно освобожденной от псевдо-натурализма, от всех декораций и костюмерства, а потому произведения его есть продукт отвлеченного мышления о реально существующих формах в человеческой культуре всех времен или в природе» (РГАЛИ, ф. 990, оп. 1, ед. хр. 79, л. 1).

14 Письмо П. В. Митурича Е. Морозевич от 27 февраля 1954 г., находится у адресата.

15 Из выступления А. Д. Гончарова на вечере памяти П. В. Митурича в связи с его выставкой в Гос. Третьяковской галерее, 11 октября 1978 г. (Стенограмма, с. 23—24). Как вспоминал А. Д. Гончаров, который был в середине 1950-х гг. главным художником Гослитиздата, он предложил исполнить П. В. Митуричу ряд портретов писателей для книжных изданий. Митурич согласился рисовать Б. Л. Пастернака, но, по словам Гончарова, «как-то получилось, что они не встретились». Позднее, когда Гончаров попросил Митурича нарисовать портрет К. М. Симонова, тот решительно от-

клонил это предложение. Отказ Митурича, по-видимому, был связан со статьей Б. Яковлева о Хлебникове под названием «Поэт для эстетов», опубликованной в «Новом мире» (1948, № 5), главным редактором которого был в то время К. М. Симонов. В последние годы Симонов резко изменил свое отношение к Хлебникову, о чем, в частности, свидетельствует его выступление на том же вечере, посвященном выставке П. В. Митурича.

Ю. Г. Кон

Стравинский и Хлебников

Некоторые принципы подхода к проблеме ритма

[1] См.: Jakobson R. Selected Writing. I. Phonological Studies. Mouton and Co. S.—Gravenhage. The Hague. 1962, p. 631—632.

[2] Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., 1983, с. 136.

[3] Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 89.

[4] Стравинский И. Указ. соч., с. 190.

[5] Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 301.

[6] Маркова В. О переводе японской лирики. История и проблематика (очерк первый).—Мастерство перевода. 1966. М., 1968, с. 281.

[7] См.: Стравинский И. Вокальная музыка, вып. I. М., 1982, с. 129—147.

[8] Там же, с. 150—153.

[9] Срезневский И. Мысли об истории русского языка.—В кн.: Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, с. 203.

[10] Штокмар М. П. Указ. соч., с. 204.

[11] Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки.—Ранние формы искусства. М., 1972, с. 232.

[12] Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система..., с. 283.

[13] Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975, с. 200.

[14] Там же, с. 47.

[15] Там же, с. 68.

[16] Там же, с. 70.

[17] Там же, с. 71.

[18] Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959, с. 24.

[19] Мандельштам О. Буря и натиск.—Русское искусство, 1923, № 1, с. 81.

Б. М. Владимирский

«Числа» в творчестве Хлебникова:

Проблема автоколебательных циклов в социальных системах

[1] Иванов Вяч. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX в.—Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 39—67; Он же. Хлебников и наука.—Пути в незнаемое, сб. 20. М., 1986, с. 382—440.

[2] Урбан А. Философская утопия (поэтический мир В. Хлебникова).— Вопросы литературы, 1979, № 3, с. 153—183; Александров А. Октябрьский хронограф Велимира.— Звезда, 1985, № 12, с. 169—181.

[3] Святский Д. О. О некотором соотношении солнечной деятельности и народных восстаний.— Известия Росс. общества любителей мироведения, т. 6. 1917, № 6, с. 310—312.

[4] Анучин В. Социальный закон: (закон периодичности в народных движениях). Томск, 1918.

[5] Чижевский А. Л. Физические факторы исторического процесса. Калуга, 1924; Он же. Теория гелиотараксии.— Проблемы гелиобиологии. Новосибирск, 1977, с. 81—102.

[6] Бехтерев В. М. Общие основы рефлексологии человека. Л., 1926, с. 409—412.

[7] Боголепов М. Колебания климата и историческая жизнь. М., 1912.

[8] Дружинин В. В., Конторов Д. С. Системотехника.— Радио и связь. М., 1985.

[9] Маслов С. Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия.— Семиотика и информатика, вып. 20, ВИНИТИ, М., 1983, с. 3—31.

[10] Шепелева С. Н. Некоторые закономерности эволюции русской рифмы XX века.— Проблемы структурной лингвистики. М., 1983, с. 212—219.

[11] Rainoff T. J. Wave-like fluctuations of creative productivity in the development of W.-European physics in the 18—19th centuries.— ISIS, vol. 12, 1929, p. 287.

[12] Идлис Г. М. Закономерная циклическая повторяемость скачков в развитии науки, коррелирующих с солнечной активностью.— История и методология естественных наук, вып. 22, МГУ, 1979, с. 62—76.

[13] Козлова Т. О прогнозе моды.— Текстильная промышленность, 1978, № 6.

[14] Кисловский Л. Д., Владимирский Б. М. Археоастрономия и история культуры. М., 1987.

[15] См., например: Владимирский Б. М. Солнечная активность и биологические ритмы.— Биологические ритмы. Проблемы космической биологии, 41, 1980, с. 289—315.

[16] Никитюк Б. А., Алпатов А. М. Связь вековых изменений процесса роста и развития человека с циклами солнечной активности.— Вопросы антропологии, изд. МГУ, вып. 63, 1979, с. 34—44.

[17] Казначеев В. П., Михайлова Л. П. Информационное значение электромагнитных полей. Новосибирск, 1986.

[18] Системный подход и психиатрия. Минск, 1976 (см. главу 5, написанную А. М. Иваницким, К. К. Монаховым, А. Ф. Скучаревским).

[19] Чижевский А. Л. Модификация нервной возбудимости под влиянием пертурбаций во внешней физико-химической среде.— Русско-немецкий медицинский журнал, 1928, № 8, с. 431; 1928, № 9, с. 501.

[20] Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975, с. 248.

[21] См. указанную работу Б. А. Никитюка и А. М. Алпатова (примеч. 16).

[22] Этот вопрос подробнее рассмотрен в нашей работе «Эффективность творческой деятельности и экологические факторы».

[23] Пэрна Н. Ритмы жизни и творчества. Пг., 1925.

[24] Kaulins A. Cycles in the Birth of Eminent Humans.—Cycles, vol. 30, 1979.

[25] Otaola J. A., Zenteno G. On the existence of long-term periodicities in Solar activity.—Solar physics, vol. 89, 1983, №. 1, p. 209.

[26] Жуков Л. В., Музалевский Ю. С. Корреляционно-спектральный анализ периодической активности Солнца.—Астрономический журнал, т. 49, № 3, 1969, с. 600—609.

[27] Витинский Ю. И., Копецкий М., Куклин Г. В. Статистика пятнообразовательной деятельности Солнца. М., 1986.

[28] Williams G. E., Sonnet C. P. Solar signature in sedimentary cycles...—Nature, vol. 318, 1985, p. 523.

[29] См. указанную работу Ю. И. Витинского, М. Копецкого, Г. В. Куклина (примеч. 27).

[30] Devey E. R. Evidence of Cyclic Patterns in an Index of Intern. Battles.—Cycles, vol. 21, 1970, № 6, p. 121.

[31] Андриевский А. Н. Мои ночные беседы с Хлебниковым.—Дружба народов, 1985, № 12, с. 228—242.

[32] См. статью А. М. Чечельницкого в кн.: Динамика космических аппаратов и исследование космического пространства. М., 1986, с. 56—76.

[33] Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М., 1983, с. 116.

[34] Фоменко А. Т. Методика распознавания дубликатов и некоторые приложения.—Докл. АН СССР, т. 258, № 6, 1981, с. 1326—1330.

[35] Фоменко А. Т. Новая эмпирико-статистическая методика упорядочения текстов и приложения к задачам датировки.—Докл. АН СССР, т. 268, № 6, 1983, с. 1322—1327.

[36] Голубцова Е. С., Завенягин Ю. А. Еще раз о «новых методиках» и хронологии древнего мира.—Вопросы истории, 1983, № 12, с. 68—73.

[37] Фоменко А. Т. Глобальная хронологическая карта.—Химия и жизнь, 1984. № 9, с. 85—91.

[38] См. примеч. 35.

В. П. Кузьменко

«Основной закон времени» Хлебникова в свете современных теорий коэволюции природы и общества

[1] Иванов Вяч. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века.—Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 39—67.

[2] Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983, с. 46.

[3] Арензон Е. К пониманию Хлебникова: Наука и поэзия (К 100-летию со дня рождения В. Хлебникова). Предисловие к публикации работ Хлебникова: «Слово о числе и наоборот», «Закон поколений», [«Памятники»].— Вопросы литературы, 1985, № 10, с. 164.

[4] Дуганов Р. В. Поэт, история, природа. К 100-летию со дня рождения В. Хлебникова.— Вопросы литературы, 1985, № 10, с. 139.

[5] Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука.— Пути в незнаемое: Писатели рассказывают о науке. Сб. 20. М., 1986, с. 390.

[6] Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. М., 1989, с. 145—149.

[7] Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990, с. 286.

[8] Андриевский А. Н. Мои ночные беседы с Хлебниковым.— Дружба народов, 1985, № 12, с. 238—241.

[9] «Пророческая душа» В. Хлебников в воспоминаниях современников. К 100-летию со дня рождения поэта. Предисловие Д. Самойлова. Подготовка текстов и примечания А. Парниса.— Литературное обозрение, 1985, № 12, с. 95.

[10] Белый Андрей. На перевале: III. Кризис культуры. Пг., 1920, с. 78—79; Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1922, с. 42—49, переизд.: М., 1991, с. 44—51; Флоренский П. Избранные труды по искусству. СПб., 1993, с. 3—5, 19—20 («Иконостас»).

[11] Лосев А. Ф. История античной эстетики, т. II: Софисты, Сократ, Платон. М., 1969, с. 404.

[12] Уитроу Дж. Естественная философия времени. М., 1964, с. 107.

[13] Кедров К. Поэтический космос. М., 1989, с. 168.

[14] Рикер П. В согласии со временем.— Курьер ЮНЕСКО, 1991, июнь, с. 11—12.

[15] Перцов В. О. О Велимире Хлебникове.— Вопросы литературы, 1966, № 7, с. 56.

[16] Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука.— Пути в незнаемое: Писатели рассказывают о науке. Сб. 20. М., 1986, с. 430.

[17] Кузьменко В. П. Экономические циклы в периодизации общественного развития. Тезисы выступлений на всесоюз. научн. семинаре «Темпы и пропорции общественного производства в условиях перехода к регулируемой рыночной экономике». М.-Петрозаводск, 1991, с. 20—23; Он же. О синхронизации «длинных волн» Н. Д. Кондратьева с историометрическими циклами А. Чижевского и В. Хлебникова. Тезисы докладов на Междунар. науч. конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Н. Д. Кондратьева. Секция 1. Идеи Н. Д. Кондратьева и современные экономические и социологические теории. М., 1992, с. 67—68; Он же. Инвестиционная политика в регионе. Киев, 1992, с. 221—235; Он же. Инновацiйна теорiя довгих хвиль i перiодизацiя соцiально-економiчного розвитку. Матерiали укр.-франц. семинару «Проблеми соцiального управлiння технологiєю», Київ, 1993, с. 111—115.

[18] Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990, с. 28, 328.

[19] Петровский Дм. Повесть о Хлебникове. М., 1926, с. 10—11.

[20] Милюков П. Н. Воспоминания. М., 1990, с. 258, 264.

[21] Гумилев Л. Н. География этноса и исторический период. Л., 1990, с. 5—7.

[22] Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1990, с. 466—468.

[23] Дадаев А. Н. Николай Александрович Козырев.— Козырев Н. А. Избранные труды. Л., 1991, с. 26.

[24] Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли, с. 485.

[25] Чижевский А. Л. Физические факторы исторического процесса. Калуга, 1924; Он же. Земное эхо солнечных бурь. М., 1973.

[26] Козырев Н. А. Избранные труды. Л., 1991, с. 384, 321.

[27] Рейхенбах Г. Направление времени. М., 1962; Уитроу Дж. Естественная философия времени. М., 1964; Мостепаненко А. М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л., 1969.

[28] Бродель Ф. Время мира. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV—XVIII вв. Т. 3. М., 1992, с. 67.

[29] Афанасьев С. Л. Современные седиментационные наноциклы—9; 30; 31,2; 87,6; 108,6; 451,8 лет—и циклы Кондратьева генерируются Луной и Солнцем.—Циклы природных процессов, опасных явлений и экологическое прогнозирование, вып. I. М., 1991, с. 148—154; Он же. Геологические и экономические наноциклы. Тезисы докл. на межд. научн. конф., посвященной 100-летию со дня рождения Н. Д. Кондратьева. Секция 6: Природно-экологические циклы и прогнозирование. М., 1992, с. 27—29.

[30] Петровский Дм. Повесть о Хлебникове. М., 1926, с. 11.

[31] Гордин Я. А. «Таких переворотов не бывает!» Мнение правозащитника В. Буковского комментирует известный историк.—ЛГ-досье, 1991, № 8, с. 11.

[32] Наклеушев Е. Загадочные ритмы истории.—АУМ. Синтез мистических учений Запада и Востока. М., 1990, № 3, с. 245—252; Кваша Г. Исторический гороскоп.— Наука и религия, 1992, № 8, с. 43—45; № 9, с. 28—29.

[33] Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1990, кн. I, с. 51—69; кн. II, с. 593—599.

[34] Кузьмин В. И., Наливкин В. Д. Циклы природы. Тезисы докл. на межд. научн. конф., посвященной 100-летию со дня рождения Н. Д. Кондратьева, Секция 6; Природно-экологические циклы и прогнозирование. М., 1992, с. 9—10.

[35] Волошин М. Россия (поэма).— Человек, 1991, № 3, с. 217—220.

[36] Нострадамус М. Послание Генриху II.—ЛГ-досье, 1991, № 4, с. 8.

[37] Нострадамус М. Центурии. М., 1991, с. 81.

[38] Левич А. П. Научное постижение времени.— Вопросы философии, 1993, № 4, с. 115—124.

[39] Вернадский В. И. Проблемы биогеохимии. О коренном материально-энергетическом отличии живых и косных естественных тел биосферы. М.—Л., 1939, с. 31.

[40] Андреев Д. Роза мира: Метафилософия истории. М., 1991, с. 44.

[41] Андреев Д. Русские боги: Стихотворения и поэмы. М., 1989, с. 28.

[42] См. воспоминания А. А. Бруни-Соколовой о Хлебникове.—Литературное обозрение, 1985, № 12, с. 95.

Список иллюстраций

Указатель имен

МИР ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА
Статьи. Исследования (1911–1998)
Издатель А. Кошелев
Редактор Г. Э. Великовская. Корректор И. В. Подосинова
Подписано в печать 14.03.2000. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервилл.
Усл. изд. л. 70,95. Заказ № 1987. Тираж 2500.
Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. M153). E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ http://postman.ru/~lrc-mik
Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография "Наука"». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

Велимир
Хлебни-
ков.

Ладомир.


велемір
хлебников
Зангези
П. М.
МОСКВА 1922.